

Robert Schumann

Wilhelm Joseph von Wasielewski,
Waldemar von Wasielewski


VE RI
TAS

[illegible]

1912



ROBERT SCHUMANN

Verlag und Eigenthum von Emil Strauss in Bonn

Robert Schumann

Eine Biographie

von

Wilh. Josef v. Wasielewski

Herausgegeben von

Dr. Waldemar v. Wasielewski

Vierte, umgearbeitete und beträchtlich vermehrte Auflage



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1906

Frau

Lilla Deichmann-Schaaffhausen

verehrungsvoll gewidmet.

Robert Schumann.

Vorwort zur ersten Auflage.

Eine Biographie Robert Schumanns, nicht eine erschöpfende kritische Analyse, noch eine umfassende ästhetische Würdigung seiner Werke sollen nachfolgende Blätter geben. Ich habe mich darauf beschränkt, nur diejenigen Kompositionen des Meisters näher ins Auge zu fassen, welche wichtige und entscheidende Momente seines Entwickelungsganges bezeichnen, oder an sich einer besonderen Erklärung bedürfen. Außerdem sind die Kunstgattungen, in denen Schumann geschaffen, allgemeinen Betrachtungen unterworfen worden.

Die Tatsachen von R. Schumanns Leben festzustellen, ist in mehrfacher Hinsicht wünschenswert. Bereits haben sich mancherlei ungenaue und unrichtige Nachrichten über den Lebensgang des Verewigten durch Wort und Schrift verbreitet. Darum schien eine möglichst unparteiische Darstellung, gestützt auf sorgfältig geprüfte mündliche und urkundliche Berichte notwendig, und zwar schon jetzt, damit die Berichtigung unwissentlich von mir begangener Irrtümer durch Zeitgenossen ermöglicht werde. Ich habe mich in dieser Darlegung aller Polemik enthalten; die Tatsachen werden für sich selbst Zeugnis geben. Dann auch schien eine Darstellung der künstlerischen Entwickelung gerade dieser bedeutungsvollen Persönlichkeit von allgemeinstem historisch-musikalischem Interesse; denn sie gibt das Bild eines Künstlerlebens in seinem Streben und Schaffen, wie es in seinen Grundzügen auch bei anderen Persönlichkeiten der Gegenwart wiederkehrt, und mit den neueren Richtungen und geistigen Bewegungen in der Musik in genauer Verbindung und Wechselwirkung steht. Und Robert Schumann ist ein so eigenartiges Naturell, daß seine schöpferische Tätigkeit, zumal in ihrem Beginne, nur bei genauer Kenntnis seines Lebensganges und der mannigfachen Bedingungen desselben vollständig erfaßt und gerecht beurteilt werden kann.

Unser Tondichter sagt selbst[1]: „Es ist unstatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen Tat messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustoßen droht, oft im ganzen erklärt und ent-

---

[1] S. R. Schumanns gesammelte Schriften (Leipzig bei Georg Wigand) Bd. 1, S. 87.

schuldigt liegen kann". — Und ferner: „Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich möchte gern etwas wissen von der Schule des Komponisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie er sich bis dahin gegeben hat". — — Alles dies ist wohl auf niemand besser anzuwenden, als auf ihn selbst.

Robert Schumann gehört nicht zu den Meistern, deren künstlerisches Schaffen eine Reihe von Gebilden in stetig aufsteigender Linie bezeichnet, die durchweg einen unmittelbaren und leicht zu erkennenden Genuß gewähren. So manche seiner Geistesprodukte sind nicht derart objektiv geworden und haben sich nicht so von seinem individuellen Dasein losgerungen und befreit, daß man zu ihrem Verständnis der Kenntnis ihres Ursprunges entbehren könnte. Er schuf dieselben, indem er an Erlebtes anknüpfte. Diese Schöpfungen, oft einen unlösbaren Bruch hinterlassend, können eben nur verstanden werden, wenn man, so weit es möglich ist, über ihre Erscheinung hinaus und zurückgeht auf die Motive ihrer Entstehung und auf die besonderen Umstände, unter denen sie empfangen und gebildet wurden. Nun ist aber nicht ein jeder geneigt, oder auch nicht in der Lage, dergleichen Untersuchungen anzustellen. Daher hört man einerseits so häufig bei gewissen Kompositionen Schumanns über Mangel an Verständlichkeit, andererseits über Absicht und all dergleichen mit der Betonung des Vorwurfes klagen[1], während man doch nur ein Naturell vor sich hat, das sich genau so gibt, wie es eben ist, und wie die eigentümlichen Organisationsverhältnisse es im Verein mit der Entwickelung und den Eindrücken des Lebens gestaltet haben. Das objektive Kunstwerk deutet zurück auf die subjektive Art des schaffenden Künstlers, und diese lebenskenntlich vor Augen zu stellen, war die Aufgabe dieser Blätter. Sie mögen veranschaulichen, wie Schumanns Wege, in Kunst und Leben, und die von ihm auf denselben errichteten zahlreichen Denksteine nicht anders beschaffen sein konnten, als sie dem unbefangenen, vorurteilsfreien Blick sich zeigen. Historische Treue, so weit der Mensch ihr überhaupt Genüge zu leisten vermag, war also der Akzent, der am bestimmtesten betont werden mußte.

[1] Besonders war dies früher der Fall und selbst in bezug auf Kompositionen, welche allmählich allgemeinste Anerkennung gewannen.

Über Anlaß und Berechtigung der von mir unternommenen Arbeit sei folgendes gesagt: Durch den vom Oktober 1850 bis Mai 1851, sowie vom Oktober 1851 bis Juni 1852 fast täglich gepflogenen, mir unvergeßlichen Verkehr mit Robert Schumann in Düsseldorf, sowie durch die gesprächsweise von ihm selbst über sein früheres Leben und seine Werke empfangenen Mitteilungen besonders aufgefordert, faßte ich im Sommer 1853 den Entschluß, Eingehendes über des Meisters bisherige künstlerische Tätigkeit aufzuzeichnen. Dieser Entschluß gewann neue Nahrung, als mir auf meine brieflich ausgesprochene Bitte von R. Schumann bereitwilligst Material zur Ausführung meines Vorhabens anvertraut wurde. Es fand sich dieses Material in einem mir übersandten Hefte, welches außer einer eigenhändig von Schumann geführten Kompositionsübersicht die wertvollsten Notizen über Jugend und Leben des Meisters bis zum Jahre 1834 enthielt. Eine Reihe von Blättern gab außerdem Aufschluß über mannigfache, teils ausgeführte, teils unausgeführt gebliebene Entwürfe. Je mehr ich aber über meinen Plan nachdachte, je weiter ich in Ausführung desselben vorschritt, desto klarer wurde mir, daß es unmöglich sei, gerade über eine Anzahl der vorhandenen Schumannschen Werke Beachtenswertes zu bieten, bevor man nicht alles erfahren habe, was mit ihm im Zusammenhange steht. Meine Arbeit, obwohl bis zu einem gewissen Grade gediehen, konnte daher schließlich nirgend genügen. Indessen war sie nicht vergeblich, da sie mich das Rechte erkennen lehrte.

Als anfangs August 1856 die Trauerkunde von dem Dahinscheiden Robert Schumanns durch Deutschland ging, faßte ich die Idee, zu welcher ich bereits vorher durch die eben mitgeteilten Erlebnisse und Erfahrungen entsprechende Anregung empfangen hatte, die gegenwärtige Lebensbeschreibung zu unternehmen. Sofort schritt ich zur Feststellung des erforderlichen Materials, die desfallsigen Forschungen nach allen mir bekannten und zugänglichen Seiten hin richtend. Zu meiner Genugtuung darf ich aussprechen, daß dieselben vom günstigsten Erfolg waren. Nicht allein über Schumanns Jugendleben wurden mir bei meiner zweimaligen Anwesenheit in Zwickau von den noch lebenden Zeugen seiner Kinderjahre wertvolle Aufschlüsse zuteil, sondern auch über die späteren Lebensepochen fand ich erwünschte Gelegenheit, mich bei näheren Bekannten des Meisters zu orientieren, und so das Bild allmählich zu vervollständigen, welches ich von dem Verklärten in mir trug.

Außerdem gingen mir auf mein Ersuchen schriftliche Mitteilungen dankenswertester Art über den ersten Leipziger und Heidelberger Aufenthalt Schumanns durch die Herren Obergerichtsrat Rosen in Detmold, Justizrat Semmel in Gera und Dr. jur. Töpken in Bremen, sowie von verschiedenen anderen Seiten zu.

Eine höchst wichtige Erwerbung machte ich endlich mit einer Menge Schumannscher Briefe, deren Zahl sich bald bis auf nahe an 200 steigerte. Wohl weiß ich, daß damit die überhaupt von Schumanns Hand herrührenden Briefe keineswegs erschöpft sind; allein da der Zweck meines Unternehmens nicht darauf hinauslaufen sollte und konnte, die Schumannschen Briefe in möglichster Vollständigkeit zusammenzustellen, so durfte ich mich mit Erwerbung derjenigen begnügen, die zur Erklärung gewisser Vorgänge in Schumanns Dasein, sowie zur Enthüllung seines reichen Seelenlebens erforderlich und ausreichend sind. Ich habe die größere Hälfte derselben teils dem Text einverleibt, wo es tunlich war, teils dem Schluß in einem Anhange unter der Aufschrift: Briefe vom Jahre 1833—1854 beigefügt, und zwar möglichst unverändert und wortgetreu, sofern nicht Rücksicht auf noch lebende Personen oder unwichtiger Inhalt die Unterdrückung einzelner Stellen notwendig oder wünschenswert machte. Solche unterdrückte Stellen sind durch Striche erkennbar gemacht.

Die Herren Stephen Heller in Paris, Adolph Henselt in Petersburg und Hofkapellmeister Dr. F. Liszt in Weimar bedauerten, meinen Wünschen um Mitteilung Schumannscher Briefe nicht willfahren zu können, da die in ihrem Besitz gewesenen im Laufe der Zeit verloren gegangen seien.

Ich glaube es nicht übergehen zu dürfen, daß ich auch an Frau Clara Schumann, die dem Andenken ihres Gatten in der edelsten Weise lebt, mich gewendet, und sie gebeten habe, mir Beiträge für meine Arbeit zu geben, worauf mir die Antwort zuteil wurde, daß sie aus Pietät für ihren Mann mich nicht mit unvollständigem Material unterstützen könne und dürfe. —

Anfangs dieses Jahres war ich mit dem Ergebnis der Vorarbeiten so weit vorgeschritten, um zu der in folgendem enthaltenen Darstellung übergehen zu können.

So biete ich denn hier der musikalischen Welt, was ich an Wissenswertem über R. Schumann erworben und in einen Rahmen

zusammenzufassen versucht habe, in der Überzeugung, daß nichts Wesentliches von mir übersehen worden ist.

Allen denjenigen aber, welche zur Erreichung des von mir angestrebten Zweckes so wohlwollend und fördernd beigetragen haben, fühle ich mich gedrungen, hiermit meinen herzlichen Dank auszusprechen.

Dresden, im November 1857.

v. W.

Vorwort zur dritten Auflage.

Als im Jahre 1869 die zweite Auflage dieser Biographie erschien, hegte ich den Wunsch, dieselbe durch umfassendere Nachträge zu vervollständigen. Die Verlagsbuchhandlung indessen, welche mich durch den Kontrakt von vornherein für zwei Auflagen gebunden hatte, hielt dies für entbehrlich, da sie von dem äußeren Erfolg des Buches befriedigt war. Jetzt nun, bei Herausgabe der dritten Auflage, finde ich erwünschte Gelegenheit, das Versäumte nachholen zu können. Ich habe in den folgenden Blättern nicht nur einzelne Vorgänge in Schumanns Leben, die früher nur oberflächlich von mir berührt worden sind, näher beleuchtet, sondern auch, wo es tunlich erschien, aus den von mir während meines persönlichen Verkehrs mit dem verewigten Meister in den Jahren 1850—1853 gemachten Aufzeichnungen, mehrfach Notizen in den Text mit eingebaut.

Die wesentlichste Erweiterung hat aber die gegenwärtige Auflage durch eine eingehende Betrachtung der größeren und hervorragenderen Werke Schumanns erfahren: ich habe es versucht, die künstlerische Bedeutung derselben sowohl im Hinblick auf ihren Organismus sowie auf ihren geistigen Gehalt zu charakterisieren und zu erläutern, dabei aber von Notenbeispielen abgesehen, weil die Tonschöpfungen des Meisters allgemein verbreitet und also für jedermann leicht erreichbar sind.

Möchte denn das Buch in seiner veränderten Gestalt dieselbe freundliche Aufnahme finden, welche ihm seither schon zuteil geworden ist.

v. W.

Vorwort des Herausgebers zur 4. Auflage.

Die vorliegende vierte Auflage der Biographie Robert Schumanns hat eine doppelte durchgreifende Umarbeitung erfahren. Die erste und wichtigere rührt noch vom Verfasser selbst her, die zweite von dem Herausgeber.

In seinen letzten Lebensjahren beschäftigte sich Wasielewski, außer mit der Abfassung seiner Lebenserinnerungen „Aus siebzig Jahren", hauptsächlich mit der Vorbereitung einer vierten Auflage der Schumannbiographie. Das Material zu dieser Arbeit war zum Teil durch die Veröffentlichung der Jugendbriefe Schumanns, der „Briefe, Neue Folge" (in erster Auflage), sowie der vierten Auflage von Schumanns Gesammelten Schriften — einzelner Aufsätze, Artikel und dergleichen zu geschweigen — von außen her gegeben. Sodann jedoch bot die lange, seit Schumanns Tode verstrichene Frist, sowie der Tod der nächstbeteiligten Personen, insbesondere das Hinscheiden Frau Schumanns im Frühjahr 1896, dem Verfasser die Möglichkeit, nunmehr im vollen Umfange das ihm persönlich zur Verfügung stehende Material in die Darstellung zu verweben, was bei der dritten Auflage noch keineswegs möglich war. Schließlich hegte er den Wunsch, am Ende seines eigenen Lebens die künstlerische Persönlichkeit wie auch den Menschen Schumann in noch vollständigerer, umfassenderer und, wenn man will, geklärterer Art und Weise zur Erscheinung zu bringen, als es in den früheren Auflagen bereits geschehen war. Zu diesem Zweck wurde auch derjenige Teil des Textes, welcher im wesentlichen bestehen blieb, sorgfältig von ihm revidiert, mancher Ausdruck gemildert, manches umgekehrt in helleres Licht gerückt, vor allem aber eine Reihe Werke des Meisters, die vorher nur kürzere Erwähnung gefunden hatten, einer eingehenderen Besprechung unterzogen.

Greifen wir aus der Gesamtheit dieser neuen Beiträge das Wesentlichste heraus, so wird sich alsbald zeigen, wie beträchtlich die Bereicherung des Werkes gegenüber der dritten Auflage seitens des Verfassers ausgefallen ist.

Von Jugendkompositionen sind u. a. jetzt ausführlicher besprochen: Die Papillons, die Intermezzi, die — nicht veröffentlichte — Symphonie in G-Moll, der Karneval, die Phantasiestücke, die Davids-

bündlertänze, die Novelletten, Kreisleriana, Kinderszenen, die Girlande, Humoreske, der Wiener Faschingsschwank. Auch der Rückblick auf die erste Periode von Schumanns schöpferischer Tätigkeit ist neu geschrieben.

Desgleichen finden sich neue Ausführungen — größere und kleinere — über die Lieder, die beiden ersten Symphonien, die Streichquartette, Paradies und Peri und andere mehr; sowie über wieder aufgegebene Projekte, wie die Oper „Doge und Dogaresse", das Oratorium „Luther". Die Schlußbetrachtung über Schumanns gesamtes Schaffen ist von anderthalb Druckseiten auf mehr als sieben angewachsen.

Weitere wertvolle Vervollständigungen sind: die Schilderung von Schumanns jugendlichen literarischen Bestrebungen, die Besprechung seiner späteren literarisch-kritischen Tätigkeit, die Mitteilungen über die Begründung der neuen Zeitschrift für Musik, den Davidsbund, das Handübel, welches ihm die Verfolgung der Virtuosenlaufbahn verbot, den theoretischen Unterricht bei Dorn, sodann die Darstellung seiner jugendlichen Phantasieliebschaften mit Nanny und Liddy, das Verlöbnis mit Ernestine v. Fricken, der Briefwechsel zwischen Clara Wieck und Karl Banck, das erste Hervortreten krankhafter Gemütszustände, die Erwerbung des Doktortitels, die späteren Anfälle beginnender geistiger Erkrankung, die Berufung nach Düsseldorf und noch eine ganze Reihe ähnlicher Beiträge zum inneren wie zum äußeren Leben des Meisters. Daß eine große Anzahl von Einzelheiten — Entstehungs- und Veröffentlichungsdaten von Kompositionen, Korrekturen, Hinzufügungen usw. — neu aufgenommen wurde, mag nur beiläufig erwähnt werden.

Alles dieses, teils ganz neu, teils Umarbeitung und Vervollständigung früherer kürzerer Ausführungen, ergibt zunächst einen Zuwachs von nicht weniger als 120 Druckseiten, wogegen die Briefsammlung am Schluß weggefallen ist.

So ist es dem Verfasser — von dem übrigens auch die diesmal durchgeführte Einteilung in Kapitel noch herrührt — beschieden, gerade zehn Jahre nach seinem Tode noch einmal mit Neuem vor die Öffentlichkeit zu treten.

Als dem Herausgeber im Sommer des vergangenen Jahres 1905 die Veröffentlichung der vierten Auflage dieses Werkes anvertraut worden war, befand er sich anfänglich in einiger Verlegenheit. Denn es

handelte sich darum, in einer bereits aufs Ausgiebigste mit neuem Manuskript verstellten Vorlage, die völlig druckfertig war, abermalige zahlreiche größere und kleinere Zusätze und Einschiebungen vorzunehmen, die sich mit allen Zwischenstufen zwischen wenigen Zeilen und mehr als zehn Druckseiten Umfang bewegten, wie die Folge zeigte. Gleichzeitig geboten sachliche sowie Pietätsrücksichten dem Herausgeber, die vieles Neue enthaltende hinterlassene Vorlage soweit intakt zu lassen als irgend möglich. Erst nach oft langem Überlegen und mehreren Versuchen gelang es, die meisten Neueinträge zwanglos einzuverleiben, ohne daß im schlimmsten Falle mehr als einige Zeilen der Vorlage geopfert werden mußten.

Gewisse geringe Stockungen im Fluß der Darstellung, wie S. 247, wo nochmals auf Schumanns Wiener Aufenthalt zurückgegriffen wird, während das vorige Kapitel bereits seine Rückkehr von dort nach Leipzig berichtet, stören den Leser vielleicht weniger als seinerzeit den Herausgeber, der der aus zwei verschiedenen Manuskriptteilen und einem Druckteil bestehenden Vorlage gegenüber schließlich an einigen Punkten kapitulieren mußte, bei denen hinten und vorn sich nicht mehr recht unterscheiden ließ.

So mühselig teilweise die Einordnung der erforderlichen neuen Beiträge war, so leicht und angenehm war ihre Beschaffung. In den „Grenzboten", der „Musik", den von Altmann herausgegebenen Briefen Wagners und andern an den betreffenden Stellen namhaft gemachten Veröffentlichungen fand sich brauchbares Material vor. Auch die an Schumann gerichteten Briefe, auf der Kgl. Bibliothek in Berlin befindlich, wurden für einige Einzelheiten eingesehen. Die größte Ausbeute jedoch gewährte die zweite, stark vermehrte Auflage der „Briefe, Neue Folge" und ganz besonders die beiden bisher erschienenen, bis zum Tode Schumanns reichenden Bände der Biographie Clara Schumanns von Litzmann.

Clara Schumann hatte seinerzeit, wie aus der Vorrede zur ersten Auflage dieses Buches ersichtlich ist, die Anfrage des Verfassers wegen Überlassung von Material abschlägig beantwortet. Erst vierzig Jahre später, nach ihrem Tode, ist diese reiche Quelle zugänglich geworden. Die zahl- und umfangreichen, meist wörtlich genauen, von Litzmann in seinem Werke gegebenen Auszüge aus der Fülle dieser Briefe und Tagebücher sind denn auch gegenwärtiger Darstellung in reichem Maße zugute gekommen. Auf ihnen beruht zum großen Teil die Schilderung des Bundes zwischen Schumann und Clara

von seinen ersten Anfängen an, durch die mannigfachen Wechselfälle hindurch bis zur Heirat, sodann die Darstellung der Versöhnung mit Fr. Wieck, nicht weniger mancherlei aus den gemeinsamen Reisen des Ehepaares, sowie aus ihrem häuslichen Leben, die genauere Beschreibung des Zerwürfnisses Schumanns mit dem Konzertausschuß in Düsseldorf sowie seines Rücktrittes von der Direktion, und viele andere Einzelheiten.

Von anderweiten Änderungen und Hinzufügungen des Herausgebers seien noch namhaft gemacht: die Einarbeitung der meisten im Text vorkommenden Briefe in diesen, wodurch die Darstellung besonders in den ersten beiden Teilen öfters kürzer und flüssiger gehalten werden konnte, Einzelheiten über Ernestine v. Fricken, über Schumanns Wiener Aufenthalt, über seine Krankheit, den Aufenthalt in Endenich, Schumanns Verhältnis zu Richard Wagner. — Der Herausgeber war bei allen seinen Vervollständigungen, die insgesamt etwa 90 Druckseiten umfassen, bestrebt, sich möglichst an das Tatsächliche zu halten, ohne sein eigenes Urteil unnötigerweise einzumengen, da er der Überzeugung ist, daß gerade eine Biographie durch Verlust der Einheit hinsichtlich der Betrachtungsweise aufs empfindlichste geschädigt werden muß. Es ist sein Wunsch, diesen Mißstand nach Möglichkeit vermieden zu haben.

Vielleicht darf gesagt werden, daß das Buch in seiner jetzigen Gestalt den Intentionen seines Autors im wesentlichen entspricht, daß es nicht erheblich anders ausgefallen sein würde, hätte bereits er das neuestens erschlossene Material verwerten können. Dies gilt vor allem von den Maßen der Darstellung. Dieselbe ist immer noch gedrängt; der jetzt vorhandenen Möglichkeit, Schumanns Leben, wenigstens periodenweise von Monat zu Monat, um nicht zu sagen von Tag zu Tag, zu begleiten, wäre der Verfasser sicherlich ausgewichen, wie sich aus der Anlage des Ganzen und der Behandlung etwa der Düsseldorfer Zeit, die er teilweise selbst am Ort miterlebte, ergibt. So hat denn auch der Herausgeber in dieser Hinsicht Maß gehalten, vielleicht im Sinne des Autors nicht einmal überall streng genug.

Schließlich noch einige Worte über einen Punkt von prinzipieller Bedeutung.

Jeder bedeutende Mensch ist ein wirksamer Bestandteil seines Zeitalters, ohne es meist auch nur irgendwie annähernd in seiner Gesamtheit repräsentieren zu können. Jedes Zeitalter ist ein wirk-

samer Bestandteil der in ihm lebenden und schaffenden Männer von Bedeutung, ohne daß jedoch einer von ihnen in seiner Gesamterscheinung lediglich hieraus begriffen werden könnte. Oft kommt gerade das Feinste, Persönlichste bei einem zu einseitig historischen Standpunkt in die Gefahr einer falschen, weil unzulänglichen Beleuchtung.

Obiger Antithese entsprechend, kann der Biograph seinen Ausgangspunkt in doppelter Weise wählen: er entwickelt seinen Helden in seine Zeit hinein oder entwickelt ihn aus seiner Zeit heraus. Der erste Weg, den auch die vorliegende Darstellung nimmt, ist wesentlich synthetisch, der zweite wesentlich analytisch. Bei jener Behandlungsweise steht das Persönliche durchaus im Vordergrunde und unter Umständen kommt der historische Mittel- und Hintergrund in Nachteil. Genau das Umgekehrte gilt von dem zweiten Standpunkte: die zu betrachtende Einzelpersönlichkeit kommt in Gefahr, in ihrem historischen Umwerk, wenn nicht zu verschwinden, so doch nicht zu derjenigen Geltung zu gelangen, die sie gerade in ihrer Biographie zu beanspruchen hat. Denn es ist nicht richtig, daß eine Musikerbiographie ein Stück Musikgeschichte sei, so wenig als eine Musikgeschichte eine Reihe von Biographien ist, so eng die gegenseitigen Beziehungen auch immer sind.

Das Überwiegen einer einseitig-historischen Behandlungsmanier auch bei Gegenständen, die keineswegs bloß oder auch nur in erster Linie von historischem Interesse sind, ist nun in der letzten Zeit auf mancherlei Gebieten festzustellen, ja es hat sogar eine bedenkliche Popularität gewonnen. Offenbar hängt diese Erscheinung mit der einseitig-wissenschaftlichen Richtung der ganzen jüngsten Vergangenheit zusammen und ist ein Symptom derselben.

Der Historiker selbst wird am bereitwilligsten sein, die Schäden, die aus mißbräuchlicher Ausdehnung historischer Behandlung gerade für die breiten Kreise des gebildeten Publikums hervorgehen müssen, anzuerkennen. Kein über sein Fach herausblickender Gelehrter wird den gesamten Reichtum der Welt über den philologischen, historischen, naturwissenschaftlichen Leisten geschlagen sehen wollen. In nicht ganz kleinen Kreisen der Anteilnehmenden steht aber die Sache so oder beinahe so, daß sie — um beim Thema zu bleiben — Schumann zu verstehen glauben (verstehen heißt dann meist noch: den Mann für erledigt ansehen), wenn man ihnen „klar" gemacht hat, er sei das historische Bindeglied zwischen Beethoven und Wagner oder

Schubert und Brahms, wobei noch ganz davon abgesehen ist, ob diese historischen Ausführungen richtig oder falsch sind.

Eine deutliche Reaktion gegen eine solche einseitige Betrachtungsweise scheint allerdings in neuester Zeit groß zu werden, eine Reaktion, die allen Beteiligten höchst erfreulich sein muß, wiederum den Historikern selbst nicht am letzten, ähnlich wie niemand froher ist wie die Naturforscher heute, wo die krampfhaften Versuche, die ganze Welt zu vernaturwissenschaftlichen, nachzulassen wenigstens begonnen haben.

Fällt nun heute wieder mehreren ein, daß ein Künstler nicht nur als Verbindungsglied zwischen anderen Künstlern wertvoll und interessant ist, ja nicht einmal in erster Linie, sondern daß er beanspruchen darf, als bedeutende Menschheitserscheinung mit seinen Lebensschicksalen, seinem Werke, seiner gesamten menschlich-künstlerischen Persönlichkeit wenigstens in seiner Biographie durchaus die Hauptsache zu sein, so dürfte diesem Buch auch fernerhin eine freundliche Aufnahme zuteil werden. Vielleicht findet uns gerade die nächste Zukunft wieder williger für eine vorwiegend menschlich-ästhetische Betrachtungsweise, die in einer Biographie wohl Geschichte, aber zunächst Lebensgeschichte sucht. Daß die notwendige historische Anknüpfung dabei nicht fehlen darf, ist selbstredend und man wird sie auch in der vorliegenden Darstellung nicht vermissen.

Gerade Schumann war zur Zeit seines Wirkens ein prononciert *moderner* Künstler, mit allen Vorzügen und Gefahren, die eine solche Bezeichnung in sich birgt. Aber nicht mit Unrecht bestrebt man sich, bei der Betrachtung des Lebenswerkes eines Künstlers auf Züge hinzuweisen, die konservativ genannt werden müssen, wenn man unter diesem viel gemißbrauchten Wort die naturgemäße Fortentwickelung mitbegreift, ohne welche aus konservativ reaktionär wird. Selbst über Richard Wagner sind Bestrebungen jener Art zu verzeichnen.

Gewiß ist, daß sich Schumanns Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in den fünfzig Jahren, die seit des Meisters Tode verflossen sind, wesentlich geklärt hat. Nach einer Periode parteihafter Über- und Unterschätzung läßt sich als wichtigstes dauerndes Ergebnis sagen, daß wir ihn neben anderen großen und größeren Meistern der deutschen Tonkunst nicht missen mögen. Wer dagegen heute schon nach einer von wirklich wissenschaftlicher, historischer Erforschung getragenen Darstellung der Musikgeschichte des

19. Jahrhunderts und Schumanns spezieller Stellung innerhalb derselben Verlangen trägt, kommt noch zu früh. Das bisher hierfür Geleistete kann nur als Vorarbeit in Betracht kommen, der noch viele andere Arbeit wird folgen müssen, ehe eine so große Unternehmung glücken kann.

Inzwischen läuft jedem gesuchten Gesetzeszusammenhang ein Erscheinungszusammenhang parallel. Aller Streit, welcher oder ob einer von beiden der wichtigere oder interessantere sei, ist müßig: hier wie überall wird man schließlich Verschiedenheit der Neigungen, der Fähigkeiten, der Bedürfnisse anerkennen und anerkennen müssen.

Rom, im August 1906.

Waldemar v. Wasielewski.

b*

Inhalt.

I.

Robert Schumanns Jugend-, Lehr- und Studienjahre.

Zwickau, Leipzig, Heidelberg.

1810—1830.

II.

Robert Schumanns Künstlerlaufbahn.

Leipzig.

1830—1840.

III.

Robert Schumanns Künstlerlaufbahn.

Leipzig, Dresden, Düsseldorf.

1840—1854.

Die erste Symphonie (op. 38) S. 296 ff. — Abweichende Behandlung des Durchführungssatzes S. 303 f. — Die D-Moll-Symphonie (op. 120) S. 304 ff. — Schumanns Orchester- und Instrumentalsatz bezüglich gewisser Tonwerkzeuge S. 308 ff. — Ouvertüre, Scherzo und Finale (op. 52) S. 312. — Kleinere Kompositionen des Jahres 1841 S. 313. — Das Klavierquintett (op. 44) S. 314 f. — Das Klavierquartett (op. 47) S. 315. — Vorbereitungen zur Streichquartett-Komposition S. 316. — Die Streichquartette (op. 41) S. 317 ff. — Die „Phantasiestücke" (op. 88) S. 320. — Abwesenheit Claras in Kopenhagen S. 320. — Ausflug in die böhmischen Bäder S. 321. — Wirksamkeit Schumanns an der Leipziger Musikschule S. 322 f. — Ideen zum Besten der Kunst S. 323 f. — Die Variationen für zwei Klaviere (op. 46) S. 324 f. — „Das Paradies und die Peri" (op. 50) S. 325 ff. — Versöhnung mit Fr. Wieck S. 340 f. — Reise nach Rußland S. 341 ff. — Andere, nicht zur Ausführung gekommene Reisepläne S. 347 f. — Rücktritt von der Musikzeitung S. 348 f.

Übersiedelung von Leipzig nach Dresden.

Entschluß nach Dresden zu gehen S. 351. — Die Krankheitsperiode in Dresden S. 351 ff. — Bericht des Hausarztes S. 351 f. — Erwachen neuer Arbeitskraft S. 353. — Fortschreitende Besserung, schwankendes Befinden S. 353 f. — Vereitelte Wirksamkeitspläne S. 355. — Andeutungen geistiger Erkrankung S. 356. — Leben und Verkehr in Dresden S. 357 ff. — Rob. Schumann und Rich. Wagner S. 358 f. — Kontrapunktische Arbeiten: „Studien" (op. 56) und „Skizzen" für den Pedalflügel S. 362 f. — Vier Fugen (op. 72) für Pianoforte; sechs Fugen über den Namen Bach für Orgel (op. 60) S. 363 f. — Das Klavierkonzert (op. 54) S. 364 f. — Die C-Dur-Symphonie (op. 61) S. 366 ff.

Die Kompositionen der Jahre 1846—1848.

Gebrauch der Seebäder auf Norderney S. 372. — Reise Schumanns mit seiner Gattin nach Wien S. 372 f. — Reise nach Berlin zur Aufführung von Paradies und Peri S. 374 f. — Ausflug nach Zwickau S. 376. — Die Klaviertrios op. 63 und 80 S. 377 f. — Die Oper Genoveva S. 378 ff. — Frühere Opernpläne S. 379 f. — Text zur Genoveva S. 382 ff. — Die Musik zu derselben S. 389 ff. — Die „Bilder aus Osten" (op. 66) S. 395 f. — Das „Weihnachtsalbum" (op. 68) S. 396 f. — Musik zu Byrons „Manfred" (op. 115) S. 397 ff. — Das „Adventlied" (op. 71) und Schumanns Verhältnis zur geistlichen Musik S. 403 ff. — Schumann als Dirigent der Dresdner Liedertafel und des von ihm gegründeten Chorgesangvereins S. 406 f.

Das „fruchtbarste Jahr".

Schumanns politischer Standpunkt S. 409 f. — Übersicht der Kompositionen des Jahres 1849 S. 411 ff. — Die „Märsche" (op. 76) S. 416. — Die „Waldszenen" (op. 82) S. 411. — Das „spanische Liederspiel" (op. 74) S. 412. — Das „Jugendalbum" (op. 79) S. 413. — Aufenthalt Schumanns in Kreischa während des Dresdner Maiaufstandes S. 410, 413. — Das „Requiem für Mignon" (op. 98b) S. 414. — Die „vierhändigen Klavierstücke für kleine und große Kinder" (op. 85) S. 415. — Das „Konzertstück für vier Hörner" (op. 86)

Anhang.

I.

Robert Schumanns Jugend-, Lehr- und Studienjahre.

Zwickau, Leipzig, Heidelberg.

1810—1830.

Elternhaus und Jugendjahre.

Robert Schumann ist einer Familie entsprossen, in welcher die Tonkunst nicht heimisch war.

Der Vater, Friedrich August Gottlob Schumann,[1] geb. 2. März 1773, war der älteste Sohn eines unbemittelten Pastors, Friedrich Gottlob Schumann im Dorfe Entschütz bei Gera, später Archidiakonus in Weida; er wurde frühzeitig dem Kaufmannsstande bestimmt und im 11. oder 12. Jahre in das Haus seiner Großmutter nach dem Städtchen Eisenberg zum Besuch der lateinischen Stadtschule gebracht, von wo aus er in seinem 15. Jahre bei einem Kaufmann zu Ronneburg in die Lehre trat. Von hier ab führte er unter mannigfachen Bedrängnissen und Hemmnissen ein mehrjähriges vielgeprüftes Dasein, hervorgerufen durch die verfehlte Wahl des Berufs. August Schumann war entschieden begabt für das schriftstellerische Fach. Schon in reiferen Knabenjahren zeigte er dies durch mehrfache dichterische Versuche. Die Eltern beachteten sein Talent jedoch nicht, und veranlaßten ihn, sich dem Materialgeschäfte zu widmen. Angeborne Neigung trieb ihn dagegen unaufhörlich zum Studium wissenschaftlicher und schöngeistiger Werke; unter diesen waren es vorzugsweise Youngs und Miltons Schriften, welche ihn anzogen und seinen eigenen Äußerungen zufolge „bisweilen dem Wahnsinn nahe brachten." Kein Wunder daher, wenn der ihm zugewiesene Beruf ihn nach und nach bis zur Unerträglichkeit anwiderte und kein Mittel scheuen ließ, sich eine Tätigkeit zu schaffen, die seiner Vorliebe für die Literatur wenigstens in etwas entsprach. Mittellos indes, wie er war, mußte er dies Streben und die endliche Verwirklichung desselben durch lange, harte Geisteskämpfe und materielle Entbehrungen erkaufen. Die Folge davon war ein körperliches Siechtum, das ihn nie wieder ganz verließ und seinen Lebensfaden schon in der Kraft der Mannesjahre zerschnitt.

Die merkantile Laufbahn gab August Schumann in Leipzig auf, wo er nach mehrfachem Konditionswechsel an verschiedenen Orten, eine Stelle in einem Kaufmannshause angenommen hatte. So nahe an der Quelle der Wissenschaften vermochte der feurige streb-

[1] Die denselben betreffenden Mitteilungen sind seiner von C. E. Richter verfaßten Biographie, erschienen 1826 bei Gebr. Schumann in Zwickau, entnommen.

1*

same Jüngling seine Wünsche nicht mehr zu unterdrücken. Er ließ sich als Studiosus humaniorum bei der Universität zu Leipzig inskribieren, in der Zuversicht nach vollbrachtem Studium ganz der literarischen Laufbahn leben zu können. Deshalb trat er mit Heinse[1] in Zeitz, dem er eine seiner Arbeiten zur Beurteilung einsandte, in Verbindung. Dieser riet ihm jedoch entschieden von seinem Vorhaben ab. Hierdurch keineswegs abgeschreckt, verfolgte er beharrlich den einmal eingeschlagenen Weg. Lange vermochte er es indes nicht. Die äußerste Not zwang ihn ins elterliche Haus zurückzukehren. Hier verfaßte er einen Roman: „Ritterszenen und Mönchsmärchen", den er abermals Heinse, um dessen Rat bittend, mitteilte. Dieser Schritt trug ihm ebensowenig eine Anerkennung seines Strebens ein als der erste; aber er hatte den günstigen Erfolg, daß Heinse ihn aufforderte, in eine von diesem zu begründende Buchhandlung als Gehilfe einzutreten. Um so lieber folgte er dem Antrag, als er dadurch nicht allein eine Existenz wieder gewann, sondern gleichzeitig die erwünschte Gelegenheit fand, sich mit den neuesten Erzeugnissen der Literatur vertraut zu machen. Auch in anderer Hinsicht wurde sein Aufenthalt in Zeitz ihm wichtig. Das Geschick führte ihn nämlich einem Mädchen, der Tochter seines Wirtes zu, in der er später seine Gattin gewann. An diese Verbindung war jedoch für Schumann, da jenes von Heinse etablierte Geschäft in lukrativer Hinsicht keine günstigen Resultate lieferte, die Bedingung geknüpft, dem buchhändlerischen Berufe gänzlich zu entsagen und sich als Materialist zu etablieren. Obgleich er sich durch diese Anforderung mit einem Schlage wieder in die nackte Prosa zurückgeworfen sah, blieb ihm dennoch, um die Wünsche seines Herzens zu befriedigen, nichts übrig, als dem Begehr des zukünftigen Schwiegervaters sich willfährig zu zeigen. Wo aber sollte er die Mittel zu einem selbst bescheidenen Etablissement hernehmen? Auch hier fand seine erfinderische Natur einen Ausweg. Schumann trennte sich sofort von Heinse und kehrte wieder ins elterliche Haus zurück, um dort durch schriftstellerische Arbeiten eine Summe Geldes zu verdienen. Wie sehr und wie schnell ihm dies glückte, beweist der Umstand, daß er nach etwa anderthalbjähriger angestrengter, mühevoller Tätigkeit nahe an 1000 Tlr. — eine für die damalige Zeit hübsche Summe — durch

[1] Nicht zu verwechseln mit dem bekannten Schriftsteller Wilhelm Heinse. Der hier gemeinte war Buchhändler und beschäftigte sich nebenbei mit literarischen Arbeiten.

verschiedene Schriften erwarb, unter denen das in der merkantilischen Welt bekannte „kompendiöse Handbuch für Kaufleute" in 4 Bänden, genannt zu werden verdient.

Er assoziierte sich nun im Jahre 1795 mit einem Kaufmann in Ronneburg und verheiratete sich bald darauf mit der ihm treu gebliebenen Erwählten seines Herzens. Nach Verlauf von vier Jahren etwa gab er das erworbene Geschäft aber schon wieder auf, um sich ganz und für immer dem Buchhandel zu widmen. In dem neugeschaffenen Wirkungskreise betätigte Schumann einen unermüdlichen, rastlosen Fleiß nach verschiedenen Richtungen hin, der selbst sein früheres Streben in Schatten stellte, allerdings aber auch seine Vermögensumstände nach und nach bedeutend verbesserte[1]; so schrieb er 16 verschiedene, teils in die wissenschaftliche, teils in die geschäftliche Sphäre gehörende Werke, die er selbst verlegte. Die allmähliche Erweiterung seiner Buchhandlung indes machte mehr und mehr den Umzug in eine günstiger gelegene Stadt wünschenswert, und so entschloß Schumann sich im März des Jahres 1807 nach der sächsischen Bergstadt Zwickau überzusiedeln. Dort begründete er im Verein mit seinem Bruder Friedrich, welcher im Jahre 1810 Gera zum Wohnorte wählte, die in der literarischen Welt ehedem wohlbekannte Verlagsbuchhandlung der „Gebrüder Schumann." Sie bestand bis 1840.

Sein Geschäft begann bald zu blühen. Zunächst veranstaltete er eine Taschenausgabe der Klassiker aller Nationen, mit welcher er das Signal zu vielen anderen derartigen Unternehmungen gab. Sodann begründete er ein Wochenblatt „der erzgebirgische Bote" (1807—1812), welchem die sogenannten „Erinnerungsblätter" (1813 bis 1826) folgten. Endlich unternahm er auch noch die Herausgabe zweier größerer Sammelwerke. Das eine derselben, begonnen im Jahre 1813, war das „Staats-, Post- und Zeitungslexikon von Sachsen," fortgesetzt und beendigt von A. Schiffner (im ganzen 13 Bände und 5 Supplementbände), das andere eine vom Jahre 1818 ab erschienene „Bildergallerie der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten" mit beigefügtem Text, zu welchem Robert Schumann als 14jähriger Jüngling Beiträge lieferte.

Eine der letzten buchhändlerischen Unternehmungen August Schumanns war die deutsche Übersetzung Walter Scotts und Byrons. Die Poesien des letzteren begeisterten ihn so sehr, daß er sich an die Übersetzung des „Childe Harold" und des „Beppo" machte.

[1] Das von ihm hinterlassene Vermögen wurde auf 60 000 Tlr. geschätzt.

Aus dieser gedrängten, nur das Wesentlichste enthaltenden Darstellung ist ersichtlich, daß der Vater unseres Tonmeisters ein Mann war, der trotz beengender Umstände, mannigfacher Wechselfälle und Widerwärtigkeiten, durch rastlosen Fleiß, sowie durch glückliche Ausbeutung seines Talentes Resultate erzielte, die unbedingte Achtung einflößen. Sind auch seine literarischen Erzeugnisse im Gebiete der Poesie nur von sehr relativem Werte, kann ihnen auch nur die Bedeutung zuerkannt werden, eine Spanne Zeit hindurch den Lesebedürfnissen gewisser Kreise gedient zu haben, so zeugen sie doch immer von einer nicht gewöhnlichen Begabung und von einem bei praktischen Geschäftsmännern seltenen Streben, während die angeführten kompilierten Werke ihm in der buchhändlerischen Welt einen ansehnlichen Namen erworben haben, der noch heute mit Achtung genannt wird.

August Schumann wird einstimmig als ein gerader, zuverlässiger Charakter geschildert, der trotz mancher Schwächen die Liebe und Zuneigung aller derer besaß, die mit ihm in nähere Berührung traten. Seinem Äußeren nach war er zwar von zartem, aber wohlgebildetem Körperbau; seine Gesichtszüge, wie sie das von ihm existierende, aus dem 38. Lebensjahre herrührende Bildnis zeigt, haben einen wohlwollenden, edlen Ausdruck, deuten aber entschieden auf ein stilles, verschlossenes und ernstes Wesen. Dieses letztere, dessen Merkmale die Konflikte eines vielbewegten Lebens seiner ganzen äußeren Erscheinung wohl aufgedrückt haben mochten, soll ihm auch wirklich im reiferen Mannesalter eigen gewesen sein.

Wie bereits angeführt, verheiratete August Schumann sich im Jahre 1795 mit Johanna Christiana Schnabel, geb. am 28. November 1771. Sie war die älteste Tochter des Ratschirurgen Abraham Gottlob Schnabel in Zeitz. Der hierauf bezügliche amtliche Ausweis des betreffenden Kirchenbuchs lautet: „August Schumann, Kauf- und Handelsherr in Ronneburg, des Hochehrwürdigen Herrn Johann Friedrich Schumann, Archidiak. in Weida, ehel. Sohn, und Jungfrau Johanne Christiane Schnabel, Herrn Abraham Gottlob Schnabels, Ratschirurgen zu Zeitz, ehel. älteste Tochter sind Dom. 19, 20 und 21 p. trin. als den 11., 18. und 25. Oktober 1795 öffentlich aufgeboten und alsdann in Geußnitz[1] a Domino Keil kopuliert und eingesegnet worden."

Johanna Schumann, mit einem natürlichen Verstande begabt, jedoch aufgewachsen unter der Einwirkung kleinstädtischer, beengen-

[1] Ein Dorf bei Zeitz.

der Verhältnisse, zeigte keine über das Maß des Gewöhnlichen hinausgehende Bildung, wenngleich ihre äußere Erscheinung einnehmend und von einem gewissen Repräsentationstalent begleitet war. In späteren Lebensjahren stellte sich bei ihr ein Zustand schwärmerischer, sentimentaler Überspanntheit, verbunden mit momentan aufbrausender Heftigkeit, und ein Hang zum Absonderlichen ein, wozu vielleicht manche eheliche Inkonvenienz mit beigetragen hat.

In dieser Ehe wurden fünf Kinder gezeugt, von denen Robert Alexander, geb. den 8. Juni 1810, abends 1/2 10 Uhr[1] zu Zwickau im Hause am Markt Nr. 5, das jüngste war. Ihm voran standen im Alter drei Brüder: Eduard († 1839), Karl († 1849) und Julius[2] († 1833), sowie eine Schwester: Emilie. Bemerkenswert dürfte es sein, daß die letztere mit 19 Jahren an den Folgen einer Gemütskrankheit starb (1826), welche Spuren stillen Wahnsinns erkennen ließ[3].

Die frühesten Jahre der Kindheit brachte Robert meist in weiblicher Umgebung zu; außer seiner Mutter war es namentlich eine seiner Paten, die der Schumannschen Familie nahe befreundete Frau des Bürgermeisters Ruppius in Zwickau, welche sich viel mit ihm beschäftigte, und in deren Hause er sich oft ganze Tage und Nächte besuchsweise aufhielt. Daß er als Jüngstgeborner und als sogenanntes „schönes Kind" unter diesen Umständen in vieler Hinsicht verwöhnt und verhätschelt wurde, ließe sich, wenn man hierüber auch keine genaue Kunde hätte, um so sicherer voraussetzen, als sein Vater, durch einen umfassenden und anstrengenden Beruf gänzlich in Anspruch genommen, sich seiner ersten Erziehung gar nicht, oder doch nur zeitweise widmen konnte. Aber auch später wurde dies nicht anders, denn mit dem Beginn der Entwicklung seines Talents wurde Robert nicht allein der verzogene Liebling der ganzen Familie, sondern aller derer, die ihn kannten. So blieb ihm denn kaum jemals ein Wunsch unerfüllt, — eine bedenkliche Erscheinung, welche ohne Zweifel die weiterhin in Schumanns Tun und Lassen hervorgetretene Eigenwilligkeit, und den Mangel an Nachgiebigkeit gegen-

[1] Nach dem amtlichen Taufregister der Hauptkirche St. Marien in Zwickau. Dasselbe besagt, daß Robert Alexander am 14. desselben Monats die Taufe empfangen habe.

[2] Karl Schumann war Buchdruckereibesitzer in Schneeberg. Die beiden anderen Brüder übernahmen die Verlagsbuchhandlung ihres Vaters nach dessen Tode.

[3] Nach Angabe von Schumanns Jugendfreund, Dr. med. Herzog in Zwickau.

über den wohlgemeinten Ratschlägen anderer und auch seiner Angehörigen erzeugte. Den letzteren begegnete er dabei mit einer Liebenswürdigkeit, durch welche er meist das von ihm Gewollte oder Gewünschte erreichte. Hiervon finden sich in seinen gemüt- und liebevollen Zuschriften an die Mutter und Geschwister zahlreiche Beweise[1].

Robert war, wie sein späteres Leben gezeigt hat, vor allen seinen Geschwistern von der Natur bevorzugt worden. Die Vermutung liegt nahe, daß er der Hauptsache nach in gesteigerter Potenz die physische und psychische Konstitution seines Vaters geerbt habe, der zur Zeit von Roberts Geburt bereits sehr leidend war. Aber auch von dem Naturell der Mutter scheint ein Teil auf ihn gekommen zu sein.

Mit dem Beginn des sechsten Lebensjahres wurde Robert der sogenannten Sammelschule des Archidiakonus Dr. Döhner[2] übergeben. Daneben erhielt er Privatunterricht im Französischen von einem Elsässer Namens Bodemer, der sich als Lehrer dieser Sprache in Zwickau niedergelassen hatte. Die Döhnersche Schule war eine starkbesuchte Privatunterrichtsanstalt, welche damals den Mangel einer Bürgerschule in Zwickau ersetzte. Hier kam er zuerst in Berührung mit einer Anzahl von Kindern gleichen Alters, und wie im Menschen sich schon frühzeitig unbewußt gewisse Geschmacksrichtungen ausgeprägt finden, so wählte Robert unter seinen Jugendgenossen sehr bald einige zu seinem näheren Umgange aus[3]. Bei diesem Verkehr zeigte sich die erste Regung einer jener Eigenschaften, welche späterhin für seine Individualität bezeichnend wurden. Es war die des Ehrgeizes, welche, wie sich in seinem weiteren Leben mehrfach wahrnehmen läßt, durchaus edler und ungewöhnlicher Art, damals sicher wohl noch ganz unbewußt und naiv, jedoch offenbar schon als angeborener Charakterzug aus dem Innern des Kindes hervortrat. Dieselbe machte sich insofern geltend, als Robert bei den Spielen stets den Ton angab, wie er denn z. B. beim vielbeliebten „Soldatenspiel," welchem meistens der Vorzug gegeben wurde, allemal das

[1] S. die Jugendbriefe Schumanns. (Leipzig bei Breitkopf und Härtel).

[2] Ehedem Schul- und Kirchenrat in Zwickau.

[3] Unter diesen nennt Schumann selbst als seinen ältesten vor allen Emil Herzog. Derselbe, Dr. med. in Zwickau, hat sich durch eine Chronik der Stadt Zwickau bekannt gemacht. Er gab die erste Anregung zu einem bleibenden Erinnerungszeichen an Robert Schumann in seiner Vaterstadt Zwickau.

Kommando führte. Die anderen beugten sich gern und ohne Widerstreben der von ihm ausgeübten Hegemonie, da er als ein freigebiger, gutherziger und freundlicher Kamerad von allen geliebt wurde. So zeigt Schumann schon in frühester Jugend das Bild der Herrschaft im kleinsten Kreise, die alte Sentenz „Immer der Erste zu sein, und vorzustreben den andern" unbewußt betätigend, welche später als Wahlspruch seinen Bestrebungen vorleuchtete.

Seine Fortschritte in der Schule waren von keinen besonders sichtbaren Erfolgen begleitet; er war eben nur ein Schüler wie hundert andere, ohne durch irgend etwas sich hervorzutun.[1] Mehr schon mögen Funken des sich regenden Geistes im unmittelbaren Verkehr mit seiner Mutter sich geoffenbart haben, da diese, wie Ohrenzeugen berichten, sich öfters zu der etwas überschwänglichen Äußerung: „Robert ist mein lichter Punkt" veranlaßt fand. Doch aber war er im ganzen so weit entwickelt, daß mit ihm um diese Zeit neben dem Schulbesuch auch der Musikunterricht begonnen wurde[2].

In dem Schumannschen Familienkreise fehlte es an einem wirklichen Musikleben. Zu einem solchen kam es erst, nachdem Robert einige Zeit lang musikalische Unterweisung genossen hatte. Höchstens ist erwähnenswert, daß die Mutter nach dem Gehör mancherlei Lieder sang, die sich der Knabe vermöge seiner Begabung schnell aneignete. Zwar war damit keineswegs eine regelmäßige Übung verbunden, indessen dürfte doch nicht zu bezweifeln sein, daß Roberts Tonsinn hierdurch geweckt und bis zu einem gewissen Grade entwickelt wurde. Angeblich veranlaßte auch die Mutter den Beginn seines Musikunterrichts. Er erhielt denselben von dem am 20. Dezember 1775 geborenen und am 12. März 1855 verstorbenen Lehrer am Lyzeum zu Zwickau, Baccalaureus Kuntsch, und zwar auf dem Klavier. Dieser, aus den untersten Schichten der Gesellschaft (sein Vater war ein armer Insaß des Dorfes Wilschdorf bei Dresden), durch beharrlichen Fleiß und unter den mannigfachsten Entbehrungen zu einem achtunggebietenden Wirkungskreise emporgestiegen, wird als ein formell höflicher Mann von altfränkischem Zuschnitt und einer bis ans

[1] Mitteilung des Archidiakonus Dr. Döhner.

[2] Genau ist der Beginn dieses Unterrichts trotz aller Nachforschungen nicht festzustellen gewesen. Es findet sich in dem sorgfältig durchgesehenen schriftlichen Nachlasse von Roberts Musiklehrer nur eine Notiz, nach welcher Schumann im September des Jahres 1817 Musikalien von seinem Lehrer leihweise erhalten hat; hiernach wäre die Folgerung berechtigt, daß der Musikunterricht mit dem sechsten Lebensjahre begonnen habe.

Kleinliche streifenden Pedanterie geschildert. Neben seinem wissenschaftlichen Berufe hatte er sich in den Mußestunden mit Musik beschäftigt, und dabei so viel von den Praktiken derselben profitiert, um eine Organistenstelle bei mäßigen Ansprüchen versehen und Klavierunterricht geben zu können. Wenn man sich in die Vergangenheit und damit zugleich in eine Zeit zurückversetzt, in welcher die Schule des modernen Pianofortespiels erst zur Entfaltung gelangte, so wird man leicht einen Schluß auf Leistungsfähigkeit und Lehrmethode eines Mannes machen können, der, gänzlich abgeschieden von der musikalischen Welt, in einem damals unbedeutenden Orte[1] lebend, sich selbst gebildet hatte. Und in der Tat war auch sein praktisches Können und theoretisches Wissen keineswegs von der Beschaffenheit, um eine so vielbegabte, und deshalb um so eher den Verirrungen ausgesetzte musikalische Natur, wie diejenige Schumanns, zu einer gedeihlichen Entwicklung zu bringen. Immerhin verdankte Robert seinem Musiklehrer die Bekanntschaft mit dem Notwendigsten des Klavierspiels und den ersten Anstoß zur Kundgebung seines angeborenen musikalischen Talents, weshalb er demselben auch bis in die spätesten Jahre seines Lebens eine freundschaftliche Erinnerung bewahrte. Als sein alter Lehrer am 7. Juli 1852 das 50jährige Amtsjubiläum[2] feierte, sandte ihm Schumann, der ihn bereits 1845 durch die Widmung der „Studien für den Pedalflügel" (op. 56) geehrt hatte, einen Lorbeerkranz zusamt einem freundlichen Briefe[3], in dem er ihn seiner treuen Erinnerung versichert.

Die Kunst der Töne hatte trotz unzureichender Leitung und Unterweisung gar bald das Innere des Knaben entzündet; ihr Zauber löste, wie es scheint, zuerst die Bande des Geistes und übte zugleich eine solche Gewalt auf das jugendlich erregte Gemüt, daß Robert auf eigene Hand und ohne irgend eine Kenntnis der Generalbaßlehre sogar selbstschöpferische Versuche anstellte. Die frühesten derselben, in kleinen Tänzen bestehend, fallen nach Schumanns eigener Angabe[4] bereits in das siebente Lebensjahr. Gleichzeitig machte sich auch die Gabe des Phantasierens bemerkbar. Ein zu Nr. 52, Jahrg.

[1] Zwickau hat sich seit jener Zeit sehr vergrößert und außerdem Bedeutung durch seine vielen Steinkohlengruben gewonnen.

[2] Als Organist an der Marienkirche zu Zwickau. Seine Tätigkeit als Gymnasiallehrer hatte K. bereits 1835 eingestellt.

[3] S. Briefe N. F. (2. Aufl.) S. 358.

[4] S. Schumanns Briefe (neue Folge) S. 136.

1848 der Allg. Musikal. Zeitung ausgegebenes Beiblatt vom April 1850, enthält eine biographische Skizze Robert Schumanns[1], in welcher es unter anderem heißt: „Es wird erzählt, daß Schumann schon als Knabe eine besondere Neigung und Gabe besessen habe, Gefühle und charakteristische Züge mit Tönen zu malen; ja, er soll das verschiedene Wesen um ihn herumstehender Spielkameraden durch gewisse Figuren und Gänge auf dem Piano so präzis und komisch haben bezeichnen können, daß jene in lautes Lachen über die Ähnlichkeit ihres Porträts ausgebrochen seien.“ Dieser humoristischen Neigung gab Schumann noch in reiferen Jahren Ausdruck, indem er gelegentlich die Spielmanieren gewisser Klaviervirtuosen nachahmte und auf harmlose Art persiflierte.

Eben so sehr als die Tonkunst zog ihn die Lektüre an, zu deren Befriedigung er die reichlichste und mannigfaltigste Gelegenheit in der Buchhandlung seines Vaters fand. Wie in der Musik waren auch hier eigene Produktionsversuche die nächste Folge. So schrieb er z. B. Räuberkomödien, die er mit Hilfe seines Vaters und seines älteren Bruders Julius sowie der dazu geeigneten Schulkameraden auf einer in seinem neunten Lebensjahre hergerichteten kleinen Bühne (gegen Entrée) aufführte[2]. Sein Vater bemerkte, wie man schon aus seiner Mitwirkung zur Darstellung dieser harmlosen dichterischen Versuche abnehmen kann, diese Neigung Roberts besonders gern und begünstigte sie, so weit es seine Zeit erlaubte, in der Hoffnung, sein Lieblingssohn werde später die schriftstellerische Laufbahn betreten, auf der er sich selbst mehrfach versucht hatte. Diese Hoffnung indes wurde weiterhin wieder in den Hintergrund gedrängt, als Roberts Vorliebe für die Musik mehr und mehr hervortrat, welche überdies sehr bald durch ein wichtiges Ereignis befruchtende Nahrung empfangen sollte.

Robert hörte nämlich in Karlsbad, wohin ihn sein Vater mitgenommen hatte, Ignaz Moscheles, den epochemachenden Meister des Klavierspiels[3], und empfing damit die Eindrücke allgemein bewunderter Künstlerschaft. Wie mächtig und nachhaltig dieselbe auf

[1] Über dieselbe s. Schumanns Briefe (neue Folge) S. 281.

[2] Zu den jugendlichen Liebhabereien Schumanns gehörte, wie hier beiläufig mitgeteilt sei, auch das eifrige Sammeln von Wappenabdrücken in Siegellack, wozu ihm mit die ausgedehnte Geschäftskorrespondenz seines Vaters Gelegenheit gab.

[3] Derselbe gab im Sommer 1819 zwei Konzerte in Karlsbad und zwar am 4. und 17. August.

das jugendliche Gemüt einwirkten, geht aus dem Umstande hervor, daß Schumann bis in seine letzten Lebensjahre hinab die ungeschwächte Erinnerung an dieses Erlebnis bewahrte, und öfters mit Begeisterung von demselben sprach. Dies bestätigt auch ein an Moscheles gerichteter Brief Schumanns vom 20. November 1851, in welchem er diesem schreibt: „Freude und Ehre haben Sie mir bereitet durch die Widmung Ihrer Sonate[1]; sie gilt mir zugleich als eine Ermunterung meines eigenen Strebens, an dem Sie von jeher freundlich Anteil nahmen. Als ich, Ihnen gänzlich unbekannt, vor mehr als 30 Jahren in Carlsbad mir einen Konzertzettel, den Sie berührt hatten, wie eine Reliquie lange Zeit aufbewahrte, wie hätte ich da geträumt, von so berühmtem Meister auf diese Weise geehrt zu werden. Nehmen Sie meinen innigsten Dank dafür!"

Sehr erklärlich ist es, daß Robert, durch diese Erscheinung jugendlicher und vollendeter Meisterschaft aufs äußerste erregt, nach erfolgter Heimkehr mit verdoppeltem Eifer der Musik oblag. Er hatte nun doch ein Ideal gewonnen, das ihn in Ermangelung einer tüchtigen Anleitung und Unterweisung bei seinen musikalischen Bestrebungen leitete und zur Nacheiferung anspornte; woraus sich denn sehr bald kühne Wünsche und Pläne im Innern des einmal entflammten Knaben erzeugten. Ehe sich dieselben aber verwirklichten, gab es freilich noch manche harte Prüfungen und Kämpfe zu bestehen.

Roberts Schulbildung war inzwischen so weit vorgeschritten, daß er Ostern 1820 in die Quarta des Gymnasiums aufgenommen werden konnte[2]. Er trat nun in eine öffentliche Lehranstalt ein, und damit zugleich in erweiterte Verhältnisse, die ihm im Vergleich zu den Anforderungen der bisher besuchten Privatschule eine umfassendere Tätigkeit auferlegten. Nichtsdestoweniger blieb er auch unter diesen Verhältnissen seinen Neigungen für Musik und Literatur treu; wenn aber fortan ein entschiedenes Hinüberneigen zur ersteren bemerkbar wurde, so war dies die natürliche Folge seines spezifisch musikalischen Talentes und des durch Moscheles' Meisterschaft empfangenen Impulses, der um so kräftiger nachwirkte, als es der erste bedeutsame war, den Robert überhaupt in seinem Leben erhielt.

In dem Maße nun, als dem zarten Knaben sich mehr und

[1] Es ist die Sonate op. 121 für Pianoforte und Violoncell von Moscheles.

[2] Den eigenen Angaben Schumanns zufolge besuchte er das Gymnasium zu Zwickau bis Ostern 1828, und zwar war er in Quarta 2, in Tertia 1, in Sekunda 3 und in Prima 2 Jahre.

mehr die Pforten des Kunsttempels öffneten, dem hoffnungsbeseelten Auge den Blick in die Vorhallen desselben gestattend, fühlte er sich dem Verkehr seiner Jugendgespielen entrückt. Er gewann aber bald andere an Stelle derselben, die für sein nunmehr in das Reich des Schönen hinübergreifendes Verlangen ein offenes Herz mitbrachten, und durch ihn angeregt, sich seinem Treiben mitwirkend anschlossen. Unter diesen befand sich ein gleichaltriger Knabe, den Robert häufig, ja fast täglich in seinem elterlichen Hause sah, um mit ihm zu musizieren; es war der Sohn eines Musikers, Namens Piltzing, des Dirigenten einer mit dem Stabe des Prinzen Friedrich von Sachsen im Jahre 1821 nach Zwickau versetzten Regimentsmusik. Der junge Piltzing wurde bald, nachdem sein Vater im neuen Wohnort sich heimisch gemacht, Mitschüler Roberts bei Kuntsch[1]. Beide lernten dadurch einander kennen und schlossen ein musikalisches Freundschaftsbündnis. Die gemeinsamen Musikfreuden, denen sie sich hingaben, bestanden im vierhändigen Spielen der Haydnschen und Mozartschen, später auch wohl einzelner Beethovenscher Symphonien, so wie der damals bereits vorhandenen vierhändigen Kompositionen von Weber, Hummel und Czerny. Namentlich gab es einen besonders lebhaften Aufschwung, als im Schumannschen Hause ein neuer Flügel aus der berühmten Streicherschen Fabrik in Wien anlangte. Man sieht hieraus, daß der alte Schumann das fleißige Musiktreiben seines Sohnes eher begünstigte als verhinderte. Ohne ein Verständnis für die Tonkunst zu haben, erkannte er mit richtigem Gefühl die musikalische Begabung seines Kindes und leistete deren Betätigung auf indirekte Weise jeden Vorschub. So schaffte er auch nach und nach eine reiche Sammlung der damals gangbaren Tonwerke für Pianoforte an, die durch seine buchhändlerischen Verbindungen bei jeder sich darbietenden Veranlassung aufs bequemste vermehrt wurde, und in deren Schätzen Robert nach Herzenslust seinen mächtig aufkeimenden Trieb zur Kunst befriedigen konnte.

Das geschilderte bescheidene Musikleben im Schumannschen Hause erweiterte sich nach einiger Zeit durch einen Zufall hinsichtlich der mitwirkenden Kräfte. Robert fand nämlich, wie von ohngefähr, im Geschäftslokale seines Vaters die, vielleicht durch ein Versehen von

[1] Derselbe veranstaltete ohngefähr um diese Zeit eine Aufführung des Schneiderschen „Weltgerichts“ in der Marienkirche, bei welcher Gelegenheit Schumann am Klavier akkompagnierte. Schumann erwähnt diese Tatsache im 2. Bande seiner Schriften S. 125.

auswärts her mit eingesandte Ouvertüre zu „Tigranes“ von Rhigini in vollständigen, gedruckten Orchesterstimmen. Diese Entdeckung erweckte alsbald auch die kühne Idee, das genannte Musikstück aufzuführen. Es wurden also alle in der Knabenbekanntschaft etwa disponibeln orchestralen Kräfte aufgeboten, und bald hatte sich ein, freilich in jeder Hinsicht sehr unzureichendes musikbeflissenes Häuflein zusammengefunden. Im wesentlichen bestand dasselbe aus zwei Violinen, zwei Flöten, einer Klarinette und zwei Hörnern. Die fehlenden Instrumente, namentlich den Baß suchte Robert, der das Ganze gleichzeitig mit Ernst und Eifer dirigierte, so gut es gehen wollte, am Fortepiano zu ergänzen. Dieser Versuch hatte natürlich der kleinen Gesellschaft sehr viel Freude und Genugtuung bereitet, und Roberts Vater unterstützte ihn dadurch, daß er die erforderlichen Musikpulte anfertigen ließ. Nach und nach schritt man zu anderen nicht schwierigen Musikstücken vor, die Robert mit geeigneten, den vorhandenen Kräften angemessenen Arrangements versah. Um beim Ensemblespiel eine momentan entstandene Lücke ausfüllen zu können, befaßte er sich auch ein wenig mit dem Violoncell- und Flötenspiel.

Zu dieser Zeit komponierte Robert, nachdem er schon einige Tänze geschrieben, durch die von ihm ins Werk gesetzten musikalischen Unterhaltungen dazu angeregt, den 150. Psalm für Chor mit Instrumentalbegleitung, welcher gleichfalls unter Beihilfe der singenden Schulkameraden aufgeführt wurde. Die Fertigung desselben fällt nach Schumanns eigener Angabe in die Jahre 1822 oder 23, mithin in sein zwölftes oder dreizehntes Lebensjahr. Einen derartigen, in aller Stille begangenen Musikabend (in der Regel war nur der Vater zugegen, und auch dieser tat, als nähme er keine sonderliche Notiz von dem Treiben der Jugend) beschloß Robert meist mit dem Vortrag einer freien Phantasie auf seinem Instrumente, wodurch er seinen Genossen nicht wenig imponiert haben mag.

Bald sollte Robert, der inzwischen das 15. Lebensjahr erreicht hatte, Gelegenheit finden, sein musikalisches Talent auch außerhalb des elterlichen Hauses zu betätigen; dies geschah in einigen befreundeten Familien Zwickaus, namentlich in der eines kunstgebildeten Kaufmanns, Namens Karl Erdmann Carus[1], sowie in sogenannten

[1] Schumann widmete ihm nach seinem Ableben in der Zeitschrift einige Worte der Erinnerung, wobei er sagt: „War es doch in seinem Hause, wo die Namen Mozart, Haydn, Beethoven zu den täglich mit Begeisterung genannten gehörten, in seinem Hause, wo die sonst in kleinen Städten gar nicht zu hören-

Abendunterhaltungen, welche regelmäßig im Gymnasium von Schülern desselben veranstaltet, und mit mannigfachen Vorträgen ausgestattet wurden. Er ließ sich hier teils als Solospieler hören, teils akkompagnierte er am Klavier die etwa aufgeführten Chorstücke, unter denen namentlich Anselm Webers Komposition zu dem Schillerschen Gedichte „der Gang nach dem Eisenhammer" namhaft zu machen ist. Wie bedeutend damals bereits der Grad seiner Gewandtheit auf dem Pianoforte war, beweist der von ihm in jenen Abendunterhaltungen gespendete Vortrag der Alexandervariationen von Moscheles, sowie der Variationen über „Ich war Jüngling" usw. von Herz[1]. Diese auf eigene Hand hin unternommenen Debüts zogen ihm aber dermaßen den Unwillen seines Musiklehrers zu, der übrigens nicht den geringsten Anteil an den musikalischen Vorgängen in Schumanns elterlichem Hause hatte, daß derselbe erklärte, er wolle den Unterricht nicht weiter fortsetzen: Robert könne sich nun schon allein fortbilden.

Im Grunde war damit kein Nachteil für den Kunstjünger verbunden; denn da er den Rat seines Lehrers ganz und gar nicht in Anspruch nahm und vollkommen nach eigenem Gutdünken in musikalischen Dingen verfuhr, jener aber erklärte, Robert bedürfe seiner nicht mehr, so war es ganz gleichgültig, ob dieser Unterricht noch länger fortgesetzt wurde oder nicht.

Daß übrigens der alte Kuntsch trotz seines von einer gewissen Pedanterie nicht freien Wesens Schumanns musikalische Begabung richtig beurteilte, beweist ein Brief[2], welchen derselbe unterm 9. Dezember 1830 an unsern Meister aus Anlaß von dessen Übertritt zur künstlerischen Laufbahn richtete. Derselbe lautet wörtlich: „Die Nachricht, die ich von Ihrer Frau Mutter vor einigen Wochen erhielt, daß Sie die Jurisprudenz verlassen und sich ausschließlich der Kunst, besonders der Musik widmen wollten, hat mich auf das

---

den selteneren Werke dieser Meister, vorzugsweise Quartette, mir zuerst bekannt wurden, wo ich oft selbst am Klavier mitwirken durfte, in dem den meisten vaterländischen Künstlern gar wohl bekannten Carusschen Hause, wo ihnen die gastlichste Aufnahme zu Teil wurde, wo alles Freude, Heiterkeit, Musik war". In diesem Hause wurde Schumann wegen seines sanften Wesens „Fridolin" genannt.

[1] Später deklamierte Schumann auch mitunter in diesen Abendunterhaltungen, u. a. den Monolog des ersten Aktes aus Goethes Faust.

[2] Das in winzigster Schrift abgefaßte Brouillon dieses Briefes, welches ich nur mit Hilfe einer Lupe zu entziffern vermochte, befindet sich in meinen Händen.

Angenehmste überrascht. Gern hätte ich Ihnen meine Freude über Ihren Entschluß sogleich wissen lassen, wenn mich nicht Ihre gute Mutter noch durch die Vorstellung und Versicherung abgehalten hätte, daß Sie in jenem Augenblick Heidelberg bereits verlassen, und die Reise nach Leipzig angetreten haben würden. Sie sind wie ich höre, seit kurzem glücklich dort angekommen, und betreiben Ihr Kunststudium unter der Leitung von Männern, die mit Gründlichkeit zugleich feinen Geschmack verbinden, und deren Meisterschaft in der Künstlerwelt längst anerkannt ist. Denke ich mir nun zu diesen glücklichen Umständen Ihr herrliches Musiktalent, Ihre lebhafte Phantasie, Ihre glühende Liebe zur Tonkunst, die sich schon mit frühester Jugend so kräftig zeigte, und Ernst, Eifer und ausdauernde Beharrlichkeit, mit welcher Sie Ihr Ziel verfolgen: — so ist es wohl keinem Zweifel unterworfen, daß bei einem solch glücklichen Zusammentreffen äußerer und innerer Hülfsmittel nur die schönsten Resultate zu erwarten sind, daß die Welt in Ihrer Person einen der ersten Künstler mehr zählen, und Ihre Kunst Ihnen ganz sicher viel Ehr' und Unsterblichkeit verschaffen wird. Dies, verehrter Freund, ist meine feste Ueberzeugung.

Was Sie jetzt laut erklärt haben, habe ich im Geiste schon längst kommen sehn, und auch Ihre Frau Mutter bei jeder Gelegenheit — doch mit Vorsicht und nur mit entfernter Anspielung — darauf vorzubereiten gesucht. Das kaltherzige Jus würde sich nie mit Ihrer regen Phantasie haben amalgamieren können; das Tun und Treiben von jenem ist Ihrem ganzen Wesen zu sehr entgegen."

August Schumann, der gleichsam aus der Ferne dem bisherigen Treiben seines Sohnes zugesehen, doch aber durch dessen öfter wiederholte Anläufe zum Produzieren[2] aufmerksamer geworden war, mochte mehr und mehr die Überzeugung gewinnen, daß Robert von der Vorsehung zum Musiker bestimmt sei. Diese Ansicht fand indes den heftigsten Widerstand bei seiner Gattin. Hierauf zurückblickend, schrieb Schumann im Frühjahr 1838 an Clara Wieck, mit der er damals schon versprochen war: „Mein Vater, ein Mann, den Du verehren würdest, wenn Du ihn nur gesehen hättest, erkannte mich frühzeitig, und hatte mich zum Musiker bestimmt; doch die Mutter ließ es nicht zu; später hat sie sich oft aber sehr schön über meinen Lebensgang und zwar für ihn ausgesprochen." Damals jedenfalls vermochte sie ebenso-

[2] Schumanns Notizbuch besagt, daß in diese Zeit Ouvertüren- und Opernanfänge fallen.

wenig die Begabung ihres Kindes richtig zu würdigen, als sich über die kleinlichen Vorurteile hinwegzusetzen, welche zu jener Zeit noch häufig in gewissen Ständen gegen den künstlerischen Beruf herrschten. Mit Nachdruck erinnerte sie ihre Umgebung an die materielle Bedrängnis Mozarts und anderer Meister, und wies den Liebling dann um so dringlicher auf die Notwendigkeit eines sogenannten Brotstudiums hin. Wie unveränderlich sie an dieser Meinung noch jahrelang festhielt, wird die weitere Darstellung zeigen.

Trotz alledem tat der Vater Roberts einen entscheidenden Schritt in dieser Angelegenheit. Er wandte sich nämlich brieflich an Karl Maria v. Weber mit der Bitte, die musikalische Leitung und Ausbildung seines Sohnes zu übernehmen[1]. Weber war erbötig, darauf einzugehen, allein zu einer Verwirklichung dieses Planes kam es trotzdem nicht. So erhielt denn Robert in der Folge nur „eine gewöhnliche Gymnasialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe seine musikalischen Studien verfolgend, und nach Kräften selbst schaffend", wie er sich später einmal ausgedrückt hat. Freilich war mit diesem autodidaktischen Beginnen der nicht zu übersehende und schwer in die Wagschale fallende Umstand verbunden, daß er in einem Alter, wo Geschmack und Urteilskraft weder geregelt noch befestigt sind, sich selbst überlassen blieb. Er hatte niemand, dessen Anleitung und Rat ihm zustatten gekommen wäre, und hing somit in allen seinen musikalischen Unternehmungen von Willkür und Zufall ab. Später gelangte Schumann darüber zu voller Klarheit.

Bezeichnend schrieb er, auf diese Zeit zurückblickend, am 31. Aug. des Jahres 1831 an Hummel nach Weimar: „Als blinder Naturalist ging ich, ohne Führung, meinen Weg fort. Vorbilder konnte ich in einer kleinen Stadt nicht haben, in der ich vielleicht selber als eines galt."

Doch nicht allein, daß ihm die leitende und stützende Hand des Meisters oder eines in musikalischen Dingen einsichtsvollen Mannes fehlte, er war auch gleichzeitig den Gefahren der Eitelkeit ausgesetzt, die schon manches bedeutende Talent zugrunde gerichtet hat.

Robert fand im Hinblick auf seine angeborene so hervorragende Begabung weder unter den Älteren noch Jüngeren seines Wohnorts einen ebenbürtigen Rivalen; seine Gewandtheit und Fertigkeit auf

[1] Leider ist die fragliche Korrespondenz mit K. M. von Weber nicht mehr vorhanden. Sie hat sich jedenfalls unter den Papieren befunden, welche nach dem Tode des Meisters durch einen bedauernswerten Umstand vernichtet wurden.

dem Pianoforte kann um jene Zeit nicht mehr unerheblich gewesen sein. Schon begann er, wie man gesehen hat, in größeren Kreisen als Klavierspieler sich hören zu lassen, wodurch er die allgemeinste Aufmerksamkeit, ja sogar Aufsehen erregte. Was Wunder nun, wenn die bei solchen Veranlassungen ihm gezollte kleinstädtische Bewunderung Glauben und Zuversicht in ihm erzeugte und befestigte, er sei auf dem rechten Wege und bedürfe eines Studiums unter fremder Leitung fernerhin nicht mehr, zumal sein bisheriger Lehrer ihm keine zu hohe Meinung von der Notwendigkeit eines regelnden und bildenden Unterrichts beigebracht hatte? Und in der Tat, wie sich zeigen wird, experimentierte Schumann später, in mancher Beziehung der Einsicht und den Ratschlägen Sachverständiger widerstrebend, auf eigene Hand hin zu seinem Schaden. Auf der einen Seite büßte er dadurch den freien Gebrauch seiner rechten Hand beim Klavierspiel ein, auf der andern Seite wurde er länger als wünschenswert von dem ernsten und schulgerechten Studium des theoretischen Teiles der Kunst zurückgehalten. Bei alledem ist und bleibt es wahrhaft bewundernswert, zu welcher Höhe der Leistungen Schumann endlich noch im Gebiete der Komposition sich erhob; ein Umstand, der einen um so schlagenderen Beweis für seine reiche produktive Kraft liefert.

Das Jünglingsalter.

Wir haben das Leben Robert Schumanns bis zum Jünglingsalter betrachtet. Der Eintritt in dasselbe war von eigentümlichen Erscheinungen begleitet, die zur Hauptsache wohl durch den Prozeß der Evolutionsperiode, so wie des Einflusses derselben auf Körper und Gemüt erzeugt wurden. Denn während Robert als Knabe mehrenteils einen überwiegend heitern lebhaften Charakter gezeigt hatte, und infolgedessen gern die Gelegenheit ergriff, in neckender Weise durch allerhand Schelmereien, Kameraden und Dienstleute, vorzugsweise aber seine Schwester zu überraschen, verkehrte sich im Laufe des 14. Lebensjahres sein Wesen fast in das Gegenteil. Alles deutet von hier ab auf ein mehr verschlossenes, innerliches Leben. Der heranreifende Jüngling wurde sinnender, schweigsamer und zeigte überhaupt jenen Hang zu Träumerei, der hemmend für den Verkehr, nicht sowohl mit Geistern als mit Menschen ist. Doch traten auch schon in früher Jugend gelegentlich Anzeichen jener mystisch gefärbten Sensibilität hervor, welche Schumann im hohen Grade eigen war. Nach seiner eigenen Mitteilung ereignete es sich bereits in den Kinderjahren, daß er zu nächtlicher Stunde im schlaftrunkenen Zustande ans Klavier ging, und unter Tränen seinen Gefühlen Ausdruck zu geben suchte.

Die äußere Passivität, welche Schumann bekanntlich das ganze Leben hindurch nicht verließ, bewirkte sofort ein gewisses Ansichhalten und den Mangel eines offenen rückhaltlosen Verkehrs mit seinesgleichen. Wohl nahm er gewisse, mit der Beschaffenheit seines inneren Naturells harmonierende Eindrücke seiner Umgebung, wie überhaupt der Außenwelt in sich auf, und assimilierte sie seiner Natur gemäß, während er alle solche Einflüsse von sich wies, die ihm eine mannigfaltigere Bereicherung und Entwicklung hätten gewähren können, aber zugleich ein bequemes und in sich selbst verharrendes Sichgehenlassen seines Innern gestört haben würden. Wie er sich exklusiv gegen ihm nicht konvenierende Elemente zeigte, so verhielt sich auch seine Natur bei dem, was sie in sich aufnahm, äußerlich meist passiv. Von den in ihm arbeitenden Kräften wurde man daher im Verkehr mit ihm wenig gewahr, und so mußte er denn oft teilnahmlos, zerstreut und indolent erscheinen.

2*

Diese Beobachtung konnten selbst die seinem Herzen Nächststehenden machen. Um diese Zeit gehörten zu denselben vor allem seine Schwägerin Therese, Gattin seines ältesten Bruders Eduard[1], an die ihn ein langjähriges sehr innig befreundetes Verhältnis fesselte, und drei seiner Schulkameraden, Walther[2], Röller[3] und Flechsig[4]. Die beiden letzteren namentlich, von denen Robert als seinen treuesten und anregendsten Freund Emil Flechsig bezeichnet, zogen ihn durch die gleiche Neigung zur Literatur besonders an. Mit diesen und anderen seiner gleichaltrigen Genossen verband Schumann sich zu einem „literarischen Verein", in welchem er mehrenteils den Vorsitz führte. Die genannte Verbindung wurde am 12. Dezember 1825 eröffnet, und bestand bis zum Februar 1828. Während dieses Zeitraumes fanden dreißig Sitzungen derselben statt. In dem von Schumann aufgestellten Vereinsstatute hieß es: „Ist es jedes gebildeten Menschen Pflicht, die Literatur seines Vaterlandes zu kennen, so ist es ebenso die unsrige, die wir doch schon auf höhere Bildung Ansprüche machen wollen und müssen, die deutsche nicht zu vernachlässigen und mit allem Eifer zu streben sie kennen zu lernen. Der Zweck dieses Vereins soll daher sein eine Einweihung in die deutsche Literatur". — Und weiter: „Aus eben solchen Vereinen sproßten Uz, Cramer, Kleist, Hagedorn und andere große Männer, die in der deutschen Literatur ewig mit goldenen Schriftzügen aufgezeichnet werden, hervor". — In den Versammlungen der jugendlichen Vereinsmitglieder wurden „nach der Reihe die Meisterstücke unserer Dichter und Prosaiker vorgelesen, in jeder Sitzung eine Biographie von irgend einem berühmten Manne beigefügt, die Meinungen darüber gesagt, die Ausdrücke, die man nicht versteht, erklärt, auch wohl eigene Gedichte den Mitgliedern zur Kritik übergeben". Berücksichtigung fanden u. a. die Erzeug-

[1] Dieselbe verheiratete sich nach dem im Jahre 1839 erfolgten Tode ihres Gatten mit dem in der literarischen Welt bekannten Buchhändler Stadtrat Fleischer in Leipzig.

[2] Aus Langenhennersdorf. Schumann bemerkte über ihn in seinem Notizbuche: „Starb in Amerika als Prediger mit den ausgewanderten Stephanisten; soll sich zum Mystizismus gewandt haben".

[3] Lebte in Jägerhof bei Augustusburg. Schumann nannte ihn einen „Liebling der Musen".

[4] War Prodiakonus an der Marienkirche in Zwickau, und starb am 17. Dezember 1878. Von ihm sagte Schumann: „Ich möchte ihn Seumen vergleichen, er ist ihm fast in allem verwandt".

nisse Collins, Gleims, Houwalds, Kosegartens, Meißners, Niemeyers, Raupachs, Schulzes und Weißes, vor allem aber Schillers Bühnenwerke. Die Theaterstücke wurden mit verteilten Rollen zu Gehör gebracht. Mit Goethe, über den Schumann im Jahre 1828 an Flechsig schrieb, daß er ihn noch nicht verstehe, befaßte man sich nicht. Dagegen fand Jean Paul, nachdem Schumann dessen Schriften im Sommer 1827 näher getreten war, mit zweien seiner Phantasiestücke bereitwillige Aufnahme in das Programm der Vereinsmitglieder. Dieser Dichter machte sofort auf Schumann einen faszinierenden Eindruck: er fühlte sich aufs Tiefste, weil wahlverwandtschaftlich von ihm berührt. Um dies vollständig zu begreifen, muß man sich vergegenwärtigen, daß Schumann sich gelegentlich schon, wie vorempfindend, in Jean Pauls Manier erging, ehe er noch irgend etwas von ihm kennen gelernt hatte. So notierte er bereits im Jahre 1826 folgende Betrachtung in sein Tagebuch: „Es gibt Stunden, wo alle Saiten unseres menschlichen Fühlens zu einem solchen weichen Mollakkord gespannt, alle Gefühle bei allen verstockten und guten Sündern — denn das sind wir alle — zu einer solchen Wehmut gestimmt werden, daß die rinnende Träne mehr die der Trauer, als die der Freude anzudeuten scheint. Sinne oft nach, welches der rührendste Moment, wo die verschiedenartigsten Gruppen der Freude und der Trauer, wo die göttlichsten Szenen des menschlichen Seins sich wahrhaft formen, wo alle mitfühlen müssen, weil sie alle beteiligt sind, wo sich die ganze Menschheit, Freudetränen im Auge, umarmt, wo jeder jenes große „Seid umschlungen Millionen" zu fühlen, zu empfinden glaubt — welches dieser Augenblick sei."

Zwei Jahre danach wurde Schumann die hier sich offenbarende, höchst merkwürdige Ähnlichkeit mit Jean Pauls Ausdrucksmanier gewahr, als er seine bisherigen literarischen Arbeiten in Auszügen zusammenstellte. Gewissenhaft bemerkte er dazu: „Klingt nach Jean Paul, aber er war mir da noch verhüllt, vielleicht daß ich ihn schon ahnte".

Die literarischen Interessen, welche Schumann als Jüngling verfolgte, beschränkten sich nicht allein auf den von ihm gestifteten Verein. Er beschäftigte sich auch privatim eingehend mit alten Klassikern, indem er Übersetzungen von Bions, Moschos' und Theokrits Idyllen, sowie von Anakreons Liedern unternahm. Außerdem versuchte er sich mehrfach in selbständigen dramatischen Dichtungen.

Als solche sind namhaft zu machen: „Coriolan“, „Die beiden Montalti“, und eine Schicksalstragödie „Die Brüder Landendörfer“. Blieben auch diese Arbeiten unvollendet, so waren sie doch im Verein mit den vorerwähnten Unternehmungen insofern von Bedeutung für Schumann, als er dadurch mit den Grund zu jenen Eigenschaften legte, welche sein späteres Schrifttum kennzeichneten.

Bezüglich des Verkehrs, welchen Schumann mit seinen Genossen pflegte, schrieb Röller an Flechsig nach Schumanns Tode: „ob man gleich oft mit ihm (nämlich mit Schumann) zusammen gewesen ist, kann man doch eigentlich nicht viel von seinem innern Wesen sagen, er war nicht so klar und offen, daß er sich ganz dekouvriert hätte und durchsichtig geworden wäre“. „Die Überzeugung“, bemerkt Röller dazu, „einmal etwas Ausgezeichnetes zu leisten, lag deutlich in ihm, aber ganz rein bestimmt scheint mir das Fach von vornherein nicht gewesen zu sein“. In der Tat rivalisierte das schriftstellerische Talent damals in Schumann mit dem musikalischen. Eines drängte das andere zeitweilig in den Hintergrund. Schumanns Dichten und Trachten war, sozusagen, ein geistiger Kampf zwischen Poesie und Musik. Er blieb darüber nicht im Unklaren, wie folgendes Selbsturteil zeigt: „Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar. Phantasie, glaub ich, habe ich, und sie wird mir auch von keinem abgesprochen. Tiefer Denker bin ich nicht; ich kann niemals logisch an dem Faden fortgehen, den ich vielleicht gut angeknüpft habe. Ob ich Dichter bin — denn werden kann man es nie — soll die Nachwelt entscheiden. Es ist sonderbar, daß ich da, wo meine Gefühle am stärksten sprechen, aufhören muß Dichter zu sein; ich kann wenigstens da nie zusammenhängende Gedanken niederschreiben“. Hier nun mochte Schumann sich wieder mehr der Musik zuwenden. Aber ein ganz entschiedenes Hinüberneigen zu derselben erfolgte damit keineswegs schon. Vielmehr pulsierte daneben auch weiter noch die poetische Ader in ihm lebhaft fort. Von dieser doppelseitigen geistigen Strömung fühlte Schumann sich selbst noch in seinem 21. Lebensjahre bewegt, nachdem er sich bereits definitiv für die Tonkunst entschieden hatte. Denn am 15. Dezember 1830 schrieb er seiner Mutter: „Wäre mein Talent zur Dichtkunst und Musik nur in einem Punkte konzentriert, so wäre das Licht nicht so gebrochen, und ich getraute mir viel“.

Unter den wechselseitigen Einflüssen der fortschreitenden Gymnasialbildung, des geschilderten Musiktreibens und des Studiums schönwissenschaftlicher Schriften, von denen erotische Dichtungen bevorzugt wurden, kam das 16. Jahr heran. Von hier an beginnen allgemach die Konflikte des Daseins den zu einem stillen, schwärmerischen Jüngling herangewachsenen Knaben zu berühren: Der Ernst des Lebens trat ihm nahe.

Erste bedeutende Zeit.

Traurige Familienereignisse waren es, welche mächtig in Schumanns Inneres griffen, und ihn zu höherem Bewußtsein seiner selbst erweckten: der Tod seiner Schwester Emilie, sowie das bald darauf, und zwar am 10. August 1826 erfolgte Dahinscheiden des Vaters[1]. Sein Schmerz über diese herben Verluste war groß. Mit Bezug auf sie schrieb er folgende Gedanken nieder: „Das ganze Jahr flog mir wahrlich wie ein Traum hin. Hier hatte ich wahr geträumt, dort hatte ich die ernste Wahrheit gefunden. Zwei geliebte Wesen wurden mir entrissen, das eine, mir teurer als alles, auf ewig, das andere in gewisser Hinsicht auch auf ewig. Ich zürnte damals dem Schicksal, jetzt kann ich ruhiger über alles nachdenken, und siehe, ich erkenne es klar, das Schicksal hat es doch gut gemacht. Ich war eine aufgeschäumte Woge, ich rief im Reigen: warum muß gerade ich so von den Stürmen herumgeschleudert werden? und wie der Sturm nachgelassen, da ward die Welle reiner und klarer und sie sah, daß der Staub, der auf dem Boden lag, fortgerissen war, sie selbst aber auf lichtem Sande schaukelte. Ich habe viel erfahren, ich habe das Leben erkannt. Ich habe Ansichten und Ideen über das Leben bekommen, mit einem Wort, ich bin mir heller geworden."

Die in den letzten Sätzen sich kundgebende ruhig gefaßte Aussprache war nicht allein das Resultat verständiger Betrachtung, sondern mit in der Umstimmung begründet, welche sich zu jener Zeit in dem Jüngling durch die ersten Herzensregungen vollzogen hatte. Inmitten seiner Trauer fühlte er sich sympathisch von einer Jungfrau seiner Vaterstadt, Namens Nanny Patsch angezogen. Das Erwachen von Liebesgefühlen im Jünglingsalter ist eine ziemlich alltägliche Erscheinung. Bei Schumann hatte sie jedoch eine besondere, individuelle Bedeutung. Er schwärmte für das von ihm verehrte Mädchen, ließ sie aber, schüchtern und verschlossen, wie er war, nichts davon merken, sondern begnügte sich damit, seine Gefühle auf seine Art poetisch zu umdichten. Als Introduktion dazu kann folgender, damals von ihm für sich niedergeschriebene Erguß betrachtet werden:

[1] Er erlag seinem mehrjährigen Siechtum im kräftigsten Mannesalter, als er gerade mit der Übersetzung der Byronschen Werke beschäftigt war.

„Es gibt eine Zeit im Jünglingsleben, wo das Herz nicht finden kann, was es will, weil es vor Sehnsucht und Freudentränen nicht weiß, was es sucht. Es ist jenes heilig hohe stumme Etwas, welches die Seele vor ihrem Glücke ahnt, wenn das Auge des Jünglings träumerisch in die Sterne blickt und die lächelnden anweint, aber freudig, und wenn er stockend und sinnend am Wasser geht, unter Blumen ruht, Rosen sucht und Gänseblumen auszupft. Wo er lächelnd nachsinnt und entzückt sagt: Ich bin dir gut!"

Wie harmloser Art die Neigung zu Nanny war, erhellt aus dem Umstande, daß Robert bald nach dem Aufkeimen derselben noch für eine zweite weibliche Gestalt Zwickaus, nämlich für Liddy Hempel in Feuer und Flammen geriet. Es war eine ebenso stille Schwärmerei wie die erste. Die Trauer um den heimgegangenen Vater lebte noch in ihm, indessen hatte sie ein wohltätig linderndes Gegengewicht durch „der ersten Liebe goldne Zeit" gefunden.

Der Jugend mit ihrem mächtig aufstrebenden Lebensdrange ist es glücklicherweise beschieden, leichter über Schicksalsschläge hinwegzukommen, als dem reifen Alter. Dies bewahrheitete sich auch an Schumann. Dementsprechend vermerkte er in seinen damaligen Aufzeichnungen: „Ist es nicht schrecklich genug, eines solchen Menschen, eines lieblichen Dichters, feinen Menschenkenners, tüchtigen Geschäftsmannes — oder könnte dies alles nicht gelten — eines Vaters beraubt zu sein — warum soll man den Schmerz nicht in der Lust zu vergessen suchen, warum nicht in heiterer Gesellschaft auch heiter sein?" — In diesem Bekenntnis liegt ein menschlich wahrer Sinn; jeder Versuch, dasselbe zuungunsten Schumanns, des Jünglings, deuten zu wollen, würde erfolglos sein.

In seinen Liebesträumereien wandte Schumann sich innerlich bald dem einen, und bald dem anderen der beiden von ihm verehrten Mädchen zu. Nanny hatte es ihm zuerst angetan, doch bald nahm, wie wir sahen, auch Liddy sein Herz gefangen. „Muß ich hier schwärmen," schreibt er, „so kann es nur rein platonisch sein. Die seligsten Träume schaffen mir oft das göttliche Mädchen herbei. Wenn die Wahrheit traurig ist, warum sollte man nicht heiter in den Träumen, die uns lieblich das Ideal unserer Herzen hervorgaukeln, die Göttlichkeit glücklicherer Tage voreempfinden?"

Nanny behauptete indessen neben der „göttlichen" Liddy ihren Platz in Schumanns Brust, und so schwebte er in Gedanken wechselsweise zu den beiden Holden hin, gleich wie der Schmetterling

zwischen Blumen hin- und herflattert. Er tanzte auf einem Balle mit Liddy. Darüber bemerkte er echt Schumannisch: „Sie drückte mir die Hand, wir sprachen kein Wort, es war herrlich," und weiter: „Am 6. Februar war eine Schlittenfahrt nach Gesau. Sie kam später, ich sprach nicht mit ihr, sie schien mich nicht zu bemerken."

Diesen von Schumann geträumten Liebesfrühling sollte bald noch eine dritte weibliche Gestalt schmücken. Es war die jugendliche Gattin des damals zu Colditz in Sachsen habilitierten Dr. med. Carus, des nachmaligen Professors der Medizin an den Universitäten Leipzig und Dorpat. Frau Carus, eine geborene Küster, mit Vornamen Agnes, welche sich zu Beginn des Sommers 1827[1] besuchsweise in dem bereits erwähnten und ihr verwandten Carusschen Hause zu Zwickau aufhielt, übte durch ihren schönen ausdrucksvollen Gesang große Anziehungskraft auf Schumann aus, und versetzte ihn, wie er sich selbst ausdrückt, in eine förmliche „Musikschwärmerei." Er trat dieser Dame infolge des mit ihr gepflogenen musikalischen Verkehres nicht nur persönlich, sondern auch seelisch nahe. Seine Schwärmerei für sie und ihre Kunstleistungen wurde schnell so stark, daß dadurch das Interesse für Nanny und Liddy einigermaßen schwand. Es geht dies deutlich aus den Aufzeichnungen hervor, welche er mit Bezug auf eine Ende Juli (1827) unternommene Ferienreise niederschrieb. Schumann war nämlich von dem Carusschen Ehepaar zum Besuch nach Colditz eingeladen worden, und diesen Umstand benutzte er zu einem weiteren Ausflug, der ihn schließlich nach Dresden, Prag und Teplitz führte. Zunächst wandte er sich nach Leipzig, um dort seine Schulkameraden Flechsig, Röller und Walther zu begrüßen, welche bereits Ostern (1827) die dortige Universität bezogen hatten. Seine Reisenotizen, denen er die Überschrift „Jünglingswallfahrt" gab, beginnen also:

„Ich saß im Postwagen und hatte wenig Angst. Am 23. Juli früh 10 Uhr kam ich in Leipzig an. Emil (Flechsig) begegnete mir auf der Hausflur und brachte mir ein glänzendes Auge voll Liebe entgegen. Sein ruhig strenger Geist hatte sich wenig verändert. Ihn erhöhte die erste Philosophie, mich die erste Reise, Hoffnungen auf die Zukunft, beide die Gegenwart, und das ist gut bei Jünglingen."

„Drei Göttinnen standen in meinem Traum.... Agnes (Carus) im Vordergrunde, Nanni im Mittelgrunde und Liddy im Hintergrunde,

[1] Aus dem Anfang dieses Jahres ist ein Gedicht mitteilenswert, welches Sch. zur Hochzeitsfeier seines Bruders Karl verfaßte. S. d. Anhang A.

was fast doppelsinnig klingt. Himmel! wie tief stak ich im Glückstopf und konnte kaum hervorsehen. Von der ersten Göttin sagte ich Emil wenig, und er selbst konnte es noch weniger erraten. In einem Briefe findet sich über diese dunkle schöne Stelle in meinem Herzen folgende dunkle .... (Aussprache), und der komische, pathetische, poetische Schreibschwulst, der vorzüglich Jünglingen von Phantasie vom 15. bis 17. Jahr eigen ist, steht ihr gut, so ernst es auch Schreiber dieses und jenes damals meinte, und so objektiv-historisch er auch jetzt über dieser Zeit steht, nämlich so:

„„Jetzt fühle ich sie erst, die reine höchste Liebe, die nicht ewig nur an Taumelkelchen des Genusses schlürft, die ihr Glück in göttlicher Anschauung, in Verehrung findet. O Freund — wär' ich das Lächeln, ich wollt' um ihre Augen fliegen, könnt' ich die Freude sein, ich wollte ihr leise durch alle Pulse hüpfen, ja! wär' ich eine Träne, ich wollte mit ihr weinen und, wenn sie dann wieder lächelte, gern mit ihr sterben und gern, gern nicht mehr sein! Ich schreibe dir Hieroglyphen — fuhr ich kühler fort — kaum werd' ich dir sie auch entziffern können.““[1]

„Emil erriet sie auch nicht und konstruierte falsch; er setzte statt des Subjektes Agnes: Nanni.“ —

Der Brief, aus welchem Schumann das vorstehende Zitat machte, war kurz vor seiner Abreise von Zwickau nach Leipzig an E. Flechsig gerichtet worden. Im weiteren Verlauf dieses freundschaftlichen Schreibens kommt Schumann des näheren auf Liddy und Nanny zu sprechen. Es heißt da u. a.:

„Liddy ist eine engherzige Seele, ein einfältiges Mägdlein aus Utopien: keinen großen Gedanken kann sie fassen.... Ich hab' es Dir und niemanden verborgen, daß sie mir gefällt — ich glaube, ich liebte sie — aber ich kannte nur die Form, von der gewöhnlich die Rosenphantasie der Jünglingseele auf das Innere schließt: so hab' ich also keine Geliebte mehr: aber ich schaffe mir jetzt andere Ideale — vielleicht erklär' ich mich Dir über dies letztere mündlich — und hab' auch in dieser Hinsicht mit der Welt gebrochen: — Nanni war doch das herrlichste Mädchen: nähr' ich jetzt auch weniger die Flammen einer glühenden Liebe für sie, so sind doch diese letzteren in eine heilig flackernde, still hinbrennende Glut einer reinen, göttlichen Freundschaft, Achtung, gleich einer Madonnenverehrung übergegangen....“

[1] Der obige schwärmerische Erguß galt Agnes Carus. Vgl. übrigens dazu Sch.'s Jugendbriefe S. 2.

Man sieht, Schumanns Gefühle für Liddy und Nanny hatten einen temperierten Ton angenommen. Dennoch beschäftigten beide Mädchen noch eine Weile seine Phantasie. Nachdem er ein paar Tage in Leipzig verweilt, und dann seinen Besuch bei der Familie Carus in Colditz abgestattet hatte, ging er nach Dresden, wo er Nanny zu begegnen hoffte, die damals dort anwesend war. Darüber schrieb er (29. August)[1] an Flechsig: „In Dresden habe ich mich nicht gut befunden: mein erster Gang war natürlich in die Gasse, wo N— (Nanny) wohnen sollte: Leser hatte mir die Adresse gegeben: meine guten Genien mußten mich verlassen haben — Flechsig — ich habe das gute Mädchen nicht gesehen: oh, wenn Du wüßtest, wie ich mich nach ihr sehnte, wie ich unter jedem Schleier, den ich flattern sah, ihre Züge sehen zu müssen glaubte, wie ich mir alle jene Stunden wieder durchdachte, die ich so froh, glücklich in ihren Umarmungen, in ihrer Liebe hingeträumt habe, wie bei jedem blühenden Gesichte, das das schwache Auge aus der Entfernung sah, meine Seele mir zurief: das ist sie, das muß sie sein — und dennoch habe ich sie nicht mit einem Blicke, auf eine Minute nur gesehen, — das ist hart! ... nach Liddy'n habe ich mich nicht umgesehen: sie war aber in Dresden zu derselben Zeit, wo ich dort war."

Doch traf Schumann seine ehedem angebetete Liddy in Teplitz. Dem Freunde berichtet er darüber: „in Teplitz wäre ich bald versucht worden mich wieder zu vergessen und von neuem in Liddy: sie war da: sprach mich überall freundlich an: machte Erklärungen auf Erklärungen: einen Tag zuvor, ehe ich abreiste, luden mich Hempels (Liddys Eltern) ein, mit ihnen auszufahren: ich saß neben Liddy'n in einem Wagen: sie bat mich, ich möchte mit ihr einen steilen Berg, die Rosenburg genannt, allein besteigen. Ich ging aus Höflichkeit — vielleicht auch aus Abenteuerlichkeit mit ihr: ich zitterte: ich sprach nicht: sie war stumm: endlich hatten wir den höchsten Punkt erstiegen. Denke Dir meine Gefühle, denke Dir, wie die ganze Natur blühend vor mir lag; ... denke Dir, daß ein verblühtes Ideal in der Brust still wieder aufzukeimen begann; denke Dir, daß dieses verlorene Ideal allein an meiner Seite stand: wärest Du nicht auch versucht worden, Dein Sein zu verleugnen und zu gestehen, daß die Erde — schön sei? ... Stumm schieden wir von der Rosenburg — wir sprachen kein Wort mehr. — Als ich von ihr Abschied nahm, drückte sie mir noch heftig die Hand — und der Traum war aus — der

[1] S. Schumanns Jugendbriefe S. 6 f.

Traum ist aus!! — Und das hohe Bild des Ideals verschwunden, wenn ich an die Reden denke, die sie über Jean Paul führte[1]. Laßt die Toten ruhen!" —

In der Tat, der Liebestraum in bezug auf Liddy hatte sein Ende gefunden. — Zum Schluß dieses Briefes kommt Schumann noch einmal auf Nanny zurück. Er schreibt über sie: „Nanni war mein Schutzengel: der Schmutz des Gemeinen hatte sich schon stark um die Jugendbrust angelegt: wie mit einem Heiligenscheine steht dies gute Mädchen vor meiner Seele. Ich möchte vor ihr auf die Kniee sinken und sie wie eine Madonna anbeten." — Mit diesem brieflichen Epilog beschwichtigte Schumann in rührseligen Worten jene Gefühle, welche Nanny erstmalig in ihm erweckt hatte. Er streifte damit den letzten Rest der Fessel ab, welche sie unwissentlich um sein Herz geschlungen.

Die Episode der in Wahrheit und Dichtung sich ergehenden Seelenschwärmereien des leicht erregbaren Jünglings war etwas näher ins Auge zu fassen, weil sie für Schumann in hohem Grade charakteristisch ist. Sie offenbaren einen Grundzug seines reichbegabten Naturells, und lassen deutlich erkennen, daß er schon in jungen Jahren den unwiderstehlichen Trieb fühlte, seinen Gemütszuständen einen poetisierenden Ausdruck zu geben. Im übrigen war aber damit insofern ein Gewinn für ihn verbunden, als er durch Agnes Carus wieder entschieden der Tonkunst zugewendet wurde, von der er zeitweilig infolge seiner literarischen Interessen abgezogen worden war. Ja, noch mehr. Er fühlte sich durch den Umgang mit dieser Frau aufs neue zur musikalischen Produktion angeregt. So entstanden in dieser Periode eine Anzahl Gesänge auf Byronsche, Schultzesche und selbstverfaßte Gedichte[2]. Um aber den erregten Zustand Roberts vollständig zu machen, mußte noch die Bekanntschaft mit den Jean Paulschen Schriften hinzukommen. Es war im wörtlichen Sinne die „Jean Paulzeit" mit ihrer ganzen Überschwänglichkeit über ihn hereingebrochen, und was dies heißen will, wird jeder nachzuempfinden vermögen, der sich als Jüngling etwa in einer ähnlichen Lage befunden hat. Von da ab wurde Jean Paul für lange Zeit Schu-

[1] Allem Anschein nach war Liddy keine so feurige Verehrerin Jean Pauls wie Schumann, und das mag mit seine Leidenschaft für das Mädchen schnell abgekühlt haben.

[2] In Schumanns Notizbuch sind überdies die gleichzeitigen Anfänge eines Klavierkonzerts in E-Moll vermerkt.

manns dichterisches Ideal. „Jean Paul", so schrieb er unterm 17. März 1828 an Flechsig, „nimmt noch den ersten Platz bei mir ein: und ich stelle ihn über alle, selbst Schillern (Goethen versteh' ich noch nicht) nicht ausgenommen". Auch später blieb er seiner Begeisterung für diesen Autor treu. So schrieb er zehn Jahre später an seine Braut Clara Wieck über Jean Pauls „Flegeljahre": „Es ist ein Buch in seiner Art wie die Bibel." (!) Und selbst im reifsten Mannesalter trat er mit größter Entschiedenheit für seinen Lieblingsdichter ein. Jede abweichende Meinung berührte ihn aufs tiefste, wie folgender Vorfall beweist. Im Jahre 1850 war Schumann mit seiner Gattin in Hamburg. Man benutzte die Anwesenheit des Künstlerpaares, um dasselbe durch ein Festmahl zu ehren. Bei demselben — es fand am 21. März statt — galt der erste Trinkspruch selbstverständlich den Gefeierten. Nunmehr war die Reihe zum Sprechen an Schumann. Er hob hervor, daß das ihm und seiner Frau gespendete Fest mit den Geburtstagen Joh. Seb. Bachs und Jean Pauls, „zwei der größten Genies" (wie er sich ausdrückte), zusammentreffe. Einer der Tischgenossen, Karl Grädener, fand sich bewogen, hierauf zu replizieren, indem er dem Sinne nach ausführte, daß Bach denn doch höher stände als Jean Paul. Schumann nahm diese Ansprache so übel auf, daß er, ohne das Ende derselben abzuwarten und ohne ein Wort zu sagen, den Saal verließ[1].

Die Anregungen, welche Schumann durch seine Colditzer Freundin empfangen hatte, sich wieder mehr der Musik hinzugeben, übten fortdauernd ihre Wirkung auf ihn aus. Er komponierte nicht allein, sondern war auch, phantasierend und studierend, am Instrumente fleißig tätig, soweit es irgend seine Schulpflichten zuließen, denn diese durften nicht vernachlässigt werden, da das Abiturientenexamen binnen kurzem bevorstand. Dabei machte er sich auch mit Tonwerken bekannt und vertraut, die für ihn Novitäten waren. Als solche bezeichnete er zu jenem Zeitpunkt Franz Schuberts A-Moll-Sonate, Bachs G-Dur-Variationen und Mendelssohns kürzlich erst erschienenes Fis-Moll-Capriccio. Dies letztere zog ihn um so mehr an, als er eine neue Seite des musikalischen Ausdruckes darin erkannte.

Auch mit Abfassung einer Ästhetik der Tonkunst beschäftigte Schumann sich um jene Zeit, wie aus einem Briefe hervorgeht, den er von Heidelberg aus unterm 6. November 1829 an Friedrich Wieck richtete.

[1] Erzählt von Hanslick in dessen Schrift „Aus dem Konzertsaal" S. 392.

Dort heißt es: „Schon seit Jahren fing ich eine Ästhetik der Tonkunst an, die ziemlich weit gediehen war, fühlte aber hernach recht wohl, daß es mir an eigentlichem Urteil und noch mehr an Objektivität fehlte, so daß ich hie und da fand, was andre vermißten und umgekehrt."

Man sollte glauben, nach so mannigfachen naturwüchsigen, im Drange wechselnder Ereignisse abgelegten Proben schöpferischer Versuche und eifrigen Musiktreibens, hätte Roberts Mutter bei verständiger Beratung leicht einen seinen Fähigkeiten und Neigungen entsprechenden Lebensplan entwerfen können. Nichtsdestoweniger und obschon Robert den Wunsch, der Musik ganz anzugehören, inzwischen sogar durch öffentliches Auftreten als Klavierspieler[1] an den Tag gelegt hatte, vermochte sie sich nicht davon zu überzeugen, daß er der Kunst bestimmt sei. Sie sah, in ihrer ursprünglichen Meinung durch Roberts Vormund, den Kaufmann Rudel in Zwickau bestärkt, vielmehr gänzlich davon ab, ihrem Sohne nach der nahe bevorstehenden Absolvierung des Gymnasiums ein berufsmäßiges Kunststudium zu gestatten. Lediglich wollte sie dessen Musiktreiben als dilettantische Unterhaltung betrachtet wissen, hatte auch in diesem Sinne nichts gegen die Fortsetzung desselben, glaubte aber zugleich ihre zärtliche und besorgte mütterliche Liebe durch nichts besser zu betätigen, als durch die dringliche Anempfehlung eines sogenannten Brotstudiums, in dem sie das ganze Heil für die Zukunft ihres Kindes erblickte. Robert, durch tausend Fäden kindlicher Ergebenheit und Zuneigung gerade an die Mutter gefesselt, fügte sich für den Augenblick ihren Wünschen. Demzufolge ging er im März 1828 nach Leipzig, um das Nötige für einen längeren Aufenthalt daselbst vorzubereiten und seine Immatrikulation auf der Universität als Stud. jur. zu bewerkstelligen, welche am 29. März[2] erfolgte. Hier begrüßte er seinen, auf dem Gymnasium ihm vorangeeilten Freund Emil Flechsig als Studiosus der Theologie, mit dem er das Abkommen einer gemeinschaftlichen Wohnung traf, sowie den Stud. jur. Moritz Semmel[3], Bruder seiner Schwägerin Therese. Durch den

[1] Wahrscheinlich geschah dies in der Zwickau nahe gelegenen Gebirgsstadt Schneeberg. Dort trug er nach der glaubwürdigen Mitteilung eines Augenzeugen, namens Günther, ehedem Musiklehrer in Leipzig, einmal einen Kalkbrennerschen Konzertsatz öffentlich vor.

[2] Nach dem amtlichen Ausweis der Immatrikulations-Tabellen auf der Universitätsquästur zu Leipzig.

[3] Weiterhin Justizrat in Gera.

letzteren machte er die Bekanntschaft mit dem Stud. jur. Gisbert Rosen[1]. Beide fühlten sich gegenseitig lebhaft angezogen durch ihre unbegrenzte Verehrung für Jean Paul, dessen Schriften so leicht in Jünglingsgemütern eine gehobene, zu enthusiastischen Freundschaftsbündnissen geneigte Stimmung erweckten. Da beiderseitig sich schnell das Bedürfnis eines längeren Zusammenlebens aussprach, Rosen aber zu Ostern 1828 die Universität Leipzig mit Heidelberg zu vertauschen im Begriff stand, so lud Schumann den neugewonnenen Freund ein, seinen Weg nach Heidelberg mit dem Umwege über Zwickau zu nehmen und einige Zeit im elterlichen Hause zu verweilen. Rosen folgte dieser Einladung, und man traf sich nach Verlauf von ein paar Wochen in Schumanns Geburtsstadt. Der werte Gast verweilte, bis Robert sein Abiturientenexamen abgelegt hatte, und ließ sich dann von demselben auf seiner Reise nach Heidelberg bis München begleiten.

In Schumanns Vaterhause stand man damals gerade im Begriff, ein Familienfest zu feiern. Es war die Vermählung des zweitältesten Bruders, Julius Schumann. Bei dieser Gelegenheit gab Robert denn auch wieder Beweise seines poetischen Talents durch ein Hochzeitsgedicht für seinen Bruder Julius, welches er trotz der Unruhe, in die ihn das Maturitätsexamen versetzt hatte, eines Abends vor den Augen seines gerade anwesenden Freundes Rosen in kurzer Zeit niederschrieb[2]. Übrigens war diese am 15. April 1828 vollzogene Hochzeit von einem seltsamen, die Herzen erschütternden Ereignis begleitet, welches namentlich auf Robert den nachhaltigsten Eindruck hervorbrachte. Die Trauung sollte auf einem Dorfe, drei Stunden von Zwickau, vollzogen werden. Dort stürzte aber der Geistliche, dem die Vollziehung der Feierlichkeit oblag, in dem Augenblicke vom Schlage gerührt tot zur Erde nieder, als er sich anschickte, mit dem Brautpaar aus der Predigerwohnung nach der Kirche zu gehen. Infolge dieses Unglücksfalles übernahm der anwesende Vater der Braut, Superintendent Lorenz, die Vollziehung der kirchlichen Einsegnung.

Das Abiturientenexamen war endlich glücklich überstanden und im ganzen so befriedigend ausgefallen, daß Robert mit dem Zeugnis der Reife I$^{b.}$ zur Universität entlassen wurde. Die hierüber in Schumanns Familie herrschende Freude wurde nur in etwas durch den Umstand gedämpft, daß der angehende Student bei dem mit der

[1] Dr. G. Rosen starb am 19. Januar 1876 als Obergerichtsrat in Detmold.
[2] S. Anhang B.

Entlassung verbundenen öffentlichen feierlichen Schulakte, im Vortrag des von ihm selbst verfaßten Gedichtes „Tassos Tod" stecken blieb. So zeigte er bereits als Jüngling schöpferische Kraft, aber einen Mangel der Fähigkeit, dieselbe nach außen glatt zur Wirkung zu bringen.

Die beiden jungen Freunde begaben sich sehr bald auf die schon erwähnte Reise; sie wurde mit der damaligen, nachts durch Zwickau gehenden Eilpost angetreten, zunächst nach Bayreuth. Hier einen Tag zu verweilen, mochten die Jean-Paul-Schwärmer sich nicht versagen, um alle durch den Dichter denkwürdig gewordenen Plätze zu besuchen, vor allem das Grab Jean Pauls, die „Phantasie" und die „Eremitage". Auch wurde der in der Nähe wohnenden alten Rollwenzel gedacht, die gründlich referieren mußte.

Von Bayreuth ging's über Nürnberg nach Augsburg, wo wiederum Rast gehalten wurde. Hierzu lag gleichfalls eine besondere Veranlassung vor, die diesmal indes keinem Toten, sondern Lebenden galt. Schumann hatte nämlich eine Empfehlung an den als Chemiker seiner Zeit nicht unbekannten Dr. v. Kurrer[1] in Augsburg abzugeben, dessen Gattin aus Zwickau war. — Dies gab Veranlassung, daß die beiden Reisenden mehrere Tage in dem gastlichen Hause des Genannten verweilten. Schumann ließ sich diesen extemporierten Aufenthalt um so lieber gefallen, als er sehr schnell eine lebhafte Neigung für die schöne, tiefblauäugige Tochter seines liebenswürdigen Wirtes faßte, die ihn auch längere Zeit nachher noch beschäftigte, allerdings ohne weiteren Erfolg, da Clara, so hieß das Mädchen, bereits einen warmen Verehrer hatte, mit dem sie auch später eine Verbindung einging. Der letztere war aber so großmütig, sich bei Schumann, der als junger Mann kein ungefährlicher Nebenbuhler war, statt jeder Animosität durch eine Empfehlung an H. Heine (damals in München) zu revanchieren, welcher v. K. eine andere an den Maler Clemens Zimmermann hinzufügte.

In München beeilten sich beide junge Männer, diese Empfehlungen zu überreichen. Namentlich brannten sie vor Begierde, Heine, der damals im Erstlingskranze seines Ruhmes strahlte, und dessen Reisebilder und Buch der Lieder eben von der heranwachsenden Generation verschlungen wurden, persönlich kennen zu lernen. Er bewohnte

[1] Dr. v. Kurrer war ein intimer Freund von R. Schumanns Vater, und bis 1809 Teilhaber an einer Kattunfabrik in Zwickau. Nach dieser Zeit lebte er in Augsburg.

ein schönes Gartenzimmer, dessen Wände durch Gemälde der damals in München lebenden Künstler reich geschmückt waren. Der hochbegabte Dichter entsprach ganz dem Bilde, welches die fremd eintretenden Genossen nach seinen Schriften sich von ihm gemacht hatten; was noch etwa daran fehlte, wurde durch die sarkastische, beißend-witzige Ausdrucksweise Heines, der er freien Zügel ließ, sehr bald ergänzt. Schumann verweilte mehrere Stunden bei Heine, während Rosen sich verabschiedete, um einen Landsmann aufzusuchen. Alle drei trafen sich aber in der Leuchtenbergschen Galerie wieder, wo den beiden Fremdlingen fortgesetzte reichliche Gelegenheit geboten wurde, die skurrilen Einfälle Heines, dessen Laune sich als eine unerschöpfliche zeigte, teils zu bewundern, teils zu belachen.

Der Besuch bei Zimmermann war, wenn auch in anderer Weise wie bei Heine, nicht minder ergiebig. Die jungen Leute fanden dort eine sehr zuvorkommende liebevolle Aufnahme, mit bewirkt durch einen Vortrag Schumanns auf dem Pianoforte, und es wurde ihnen der Genuß zu Teil, die Cartons des Meisters zu den Gemälden in der Glyptothek, sowie auch die letztere selbst zu sehen.

Nachdem noch alles sonst Denkwürdige der bayrischen Residenz gemeinsam in Augenschein genommen war, trennten sich die Freunde am 2. Mai. Rosen nahm seinen Weg über Augsburg nach Heidelberg, nicht ohne ein zartes Andenken von Schumann an die schöne Clara v. Kurrer, Schumann dagegen begab sich über Regensburg zunächst wieder nach seiner Heimatsstadt, um dann für längere Zeit von derselben Abschied zu nehmen. Dies geschah sehr eilig, wie aus einem Briefe Schumanns vom 5. Juni 1828 an den Freund Rosen ersichtlich ist. Er lautet im Auszuge:

„Ach! wer doch mit Dir in Heidelberg wäre. Leipzig ist ein infames Nest, wo man seines Lebens nicht froh werden kann — das Geld macht reißende Fortschritte und mehr als man in den Hörsälen machen kann — Du sitzest vielleicht jetzt auf den Ruinen des alten Bergschlosses und lächelst vergnügt und heiter die Blüten des Juni an, während ich auf den Ruinen meiner eingesunkenen Luftschlösser und meiner Träume stehe und weinend in den düstern Himmel der Gegenwart und der Zukunft blicke....

Meine Reise über Regensburg war verflucht ennuyant und ich vermißte Dich nur zu sehr in jenem erzkatholischen Strich.... Es reiche hin, Dir zu sagen, daß ich recht innig an Dich dachte, daß mir das Bild der lieblichen Clara im Traume und im Wachen vor

Augen schwebte, und daß ich recht herzlich froh war, als ich meine gute Heimatsstadt Zwickau wieder sah. Alle waren bestürzt, daß ich nur drei Stunden bleiben wollte, ... ich aber war unerbittlich, drückte mich in die Ecke des Postwagens und — weinte recht innig, und dachte über Alles nach, was mir schon vom Herzen gerissen ward und noch zertrümmert vor mir liegt, und sann über mein wildes Schlaraffenleben nach, was ich seit acht Wochen geführt hatte und leider jetzt noch führe. Du irrst Dich gewaltig, wenn Du glaubst, ich sei liederlich — nicht die Probe — ich bin ordentlicher denn je, aber ich befinde mich hier ganz erbärmlich und das Studentenleben scheint mir zu niedrig, als daß ich mich hineinstürzen möchte....

Mein angenehmer Rosen, wie geht es Dir denn? Heute ist herrliches Wetter, gestern war ich im Rosentale und trank eine Tasse Kaffee! Ich bin heute ganz entsetzlich lustig, wenn Dich das interessierte, aus dem einfachen Grunde weil ich kein Geld habe und es alte Mode ist, fideler zu sein, als wenn man welches hat. Angenehmer Rosen, ich frage noch einmal, wie befindest Du Dich denn — es ist schrecklich acht gute Groschen zahlen zu müssen, um dies zu erfahren. Aber es geht nicht anders, die Welt haut sich gegenseitig über die Eselsohren und so kommt Gleichgewicht heraus. Und doch freut jede Zeile, jeder Brief von Dir innig und ich will gern bezahlen, wenn ich nur von Dir Briefe erhalte....

Jetzt gehe ich sachte zum ernsthaften Kapitel meines Briefes über und den ganzen Aufenthalt in Augsburg und Deinen in Zwickau und Gera[1] trägt mir der Genius der Freundschaft vor die sehnsüchtigen Augen. Ach, daß doch jede glückliche Minute sich selbst mordet!

Auf der Rückreise über Bayreuth besuchte ich, durch die Güte der alten Rollwenzel, Jean Pauls Wittwe und bekam von ihr sein Bild. Wenn die ganze Welt Jean Paul läse, so würde sie bestimmt besser aber unglücklicher — er hat mich oft dem Wahnsinn nahe gebracht[2], aber der Regenbogen des Friedens schwebt immer sanft über alle Tränen und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt....

Lebe denn glücklich! jeder Genius des Menschen sei mit Dir und

[1] Man hatte dorthin eine Tour zu Verwandten bei Gelegenheit der Anwesenheit Rosens in Zwickau gemacht.

[2] Eine gleiche Äußerung tat Schumanns Vater in bezug auf die Werke Miltons und Youngs. Vergl. S. 1.

3*

der der Freudentränen begleite Dich ewig! Behalte aber auch den Freund lieb, der nur wenige Minuten mit Dir zusammen lebte, aber das recht innig und froh und Dich von Herzen lieb gewonnen, weil er in Dir einen menschlichen, weichen und doch kräftigen Jüngling fand. Vergiß die schönen Stunden nie, die wir zusammen lebten und bleibe so menschlich, so gut wie Du es jetzt bist".

Es ergibt sich aus der ganzen Gemütstonart dieses Briefes, wie tief die Jean Paulsche Stimmung in beide Freunde, und besonders in Schumann, eingedrungen war. Die forcierte Empfindung, welche sich gern in überschwenglichen Äußerungen ergeht, und sich nie genug tun zu können glaubt, ließ ihn zu einem Ausdrucke greifen, wie dem „der Genius der Freudentränen begleite Dich ewig"; und es ist nicht zu verkennen, daß, wie in den Jean Paulschen Dichtungen die Musik eine so bedeutende Rolle spielt, so auch jene Übergewalt der Empfindung gern zum musikalischen Ausdrucke greift. Dieser Jean-Paulismus bleibt ein Grundzug im Empfinden und Schaffen Schumanns, zu dem sich dann später andere Elemente hinzugesellten.

Nach seiner Ankunft in Leipzig trat Schumann in die Burschenschaft ein, welcher sein schon erwähnter Studienfreund Moritz Semmel gleichfalls angehörte. Beide gaben aber, als dieselbe bald nachher fremdartige Tendenzen zu verfolgen anfing, ihre Mitgliedschaft auf, und traten zu der regenerierten Verbindung „Marcomannia" hinüber. Doch hatte dieser Verband für Schumann keine weitere Bedeutung als die, gelegentlich mit seinen Genossen, um studentisch zu sprechen, in der „Kneipe" oder auf dem Fechtboden zusammenzutreffen.

Der angedeutete Geldmangel, in welchen Schumann, wie man sehen wird, späterhin noch öfters geriet, wurde mittlerweile durch eine Sendung seines Vormundes gehoben, welcher es zugleich an väterlichen Ermahnungen, dem erwählten Studium der Rechtswissenschaft treu zu bleiben, nicht fehlen ließ. Schumanns Antwort hierauf war, daß er das Geld nur auf die beste Weise verwenden werde, und daß er durchaus keine unnötigen Ausgaben damit bestreite.

„Die Jurisprudenz" fährt er fort „habe ich ganz gewiß als mein Brotstudium erwählt, und will fleißig in ihr arbeiten, so eiskalt und trocken auch der Anfang ist."

Allzuernst waren freilich diese guten Vorsätze nicht, denn im

selben Monat schickte Schumann eine Anzahl selbstkomponierter Lieder nebst einem schmeichelhaften Briefe an den Braunschweiger Kapellmeister Wiedebein und schrieb auf dessen Antwort[1] entzückt.

Leipzig, den 5. August 1828.

Verehrter!

Meinen wärmsten, wärmsten Dank für den Brief, in welchem mir jedes Wort teuer und heilig ist. Ich hatte wahrscheinlich in meinem vorigen Briefe vergessen, Ihnen zu sagen, daß ich weder Kenner der Harmonielehre, des Generalbasses usw... sondern reiner, einfältiger Zögling der leitenden Natur bin ... jetzt soll es aber an das Studium der Kompositionslehre gehen, und das Messer des Verstandes soll ohne Gnade alles weg kratzen, was die regellose Phantasie etwa, die sich, wenigstens beim Jünglinge, immer wie Ideal und Leben entgegensteht (sic), und mit ihrer Mitherrscherin (sic), dem Verstande nicht besonders vertragen will, in sein Gebiet einpaschen wollte — — — freilich dürfen die harten Löwentatzen der Vernunft die weichen Hände der lyrischen Tonmuse, die auf den Tasten unserer Gefühle spielt, nicht ganz zerquetschen wollen, wenn auch der Verstand, wie bei den Römern, nicht die Magd sein soll, welche der Phantasie die Schleppe nachträgt, sondern mit der Fackel vor ihr geht und mit ihren Strahlen die Phantasie in die Tonwelt führt und den Schleier hebt." Dieser bedenklich überfrachtete Satz ist gleichzeitig ein hübsches Beispiel dafür, daß Schumanns Jeanpaulisieren bisweilen über die Grenzen des guten Geschmackes hinaus gehen konnte.

Man sieht, Schumann war beredter, wenn es der Tonkunst als wenn es der Jurisprudenz galt. Und wie wenig er seine entschiedene Abneigung gegen das juristische Studium zu überwinden vermochte, erhellt aus einem am 14. August an den Freund Rosen gerichteten Schreiben. Dasselbe gibt zugleich Aufschlüsse über sein weiteres Leipziger Leben. Es lautet im Auszuge:

„Aber wie hab ich's gefunden[2], keine Rosen im Leben und keinen Rosen unter den Menschen! Ich fliege manchmal, sei es nun im Jean Paul oder am Klavier, das wollen die hiesigen Deutschtümler[3]

[1] Der Brief Wiedebeins an Schumann ist im Anhange unterm Buchstaben D mitgeteilt.

[2] Das Studentenleben ist gemeint.

[3] Unter diesen verstand Schumann die Burschenschafter, von denen im ersten Briefe an Rosen bereits die Rede war.

nicht dulden. Flug-Menschen oder Luftschiffer verhalten sich überhaupt zu den Sitzfleisch-Menschen wie Bienen. Wenn sie fliegen so tun sie keinem Menschen etwas zu Leide, sobald man sie jedoch an den Blumen antasten will, so stechen sie! Stach ich nun auch nicht, so schlug ich doch mit Händen und Füßen aus, um einmal jene schweblichen Begriffe von Volkstum usw. ins Bockshorn zu jagen. Götte[1] außer Semmel und Flechsig ist . . . der Einzige, mit welchem ich näher befreundet bin. . . .

Nach Heidelberg komme ich gewiß, aber leider Gottes erst zu Ostern 1829, ach! daß Du doch noch da wärest, um dann in diesem blühenden Paradiese mit Dir umherschwärmen zu können, ... Hier habe ich noch kein Kollegium besucht, und ausschließlich in der Stille gearbeitet, d. h. Klavier gespielt, etliche Briefe und Jean Pauliaden geschrieben. . . . In Familien habe ich mich nicht eingenistet und fliehe überhaupt, ich weiß selbst nicht warum, die erbärmlichen Menschen, komme nur wenig aus und bin manchmal so recht zerknirscht über die Winzigkeiten und Erbärmlichkeiten dieser egoistischen Welt. Ach, eine Welt ohne Menschen, was wäre sie? ein unendlicher Friedhof — ein Totenschlaf ohne Träume, eine Natur ohne Blumen und ohne Frühling, ein toter Guckkasten ohne Figuren — und doch! — Diese Welt mit Menschen, was ist sie? — ein ungeheurer Gottesacker eingesunkener Träume — ein Garten mit Zypressen und Tränenweiden, ein stummer Guckkasten mit weinenden Figuren. O Gott — das ist sie — ja!

Ob wir uns wiedersehen, wissen freilich nur die Götter, aber die Welt ist ja noch nicht so groß, als daß sie Menschen auf immer trennen könnte und vollends Freunde. Das Wiedersehen ist ja von jeher niemals so lang gewesen, als die Trennung und wir wollen nicht weinen, wenn wir verloren haben, denn allen Menschen hat von jeher das Schicksal mit seinen Riesenfäusten das Maul verstopft, und nur die Herzen nicht, die sich in der Ferne wärmer lieben und heiliger achten, weil sie sich als unsichtbar oder gestorben oder überirdisch betrachten. . . .

Ich bin erschöpft vom vielen Briefschreiben, darum zürne nicht, wenn ich schließe. . . .

Lebe denn wohl, geliebter Freund, Dein Leben möge nicht mehr Gewölke haben, als zu einem schönen Abendhimmel nötig ist, und nicht mehr Regen als zu einem Mondregenbogen, wenn Du abends

[1] Ein Braunschweiger.

auf den Bergruinen sitzest und entzückt in das Blütental und in den Sternenhimmel schaust. Vergiß aber auch dann nicht den fernen Freund, der recht zermalmt und unglücklich ist, und wünsche mir Alles, was ich Dir aus der Ferne wünsche. Dein milder menschlicher Genius flattre leicht über den Kot des Lebens und Du selbst bleibe, was Du bist und was Du warst — menschlich — menschlich. — — —"

Dieser Brief mit seiner eigentümlichen Jean Paulschen Fassung läßt so klare, unverhüllte Blicke in Schumanns Inneres tun, daß er keines weiteren Kommentars bedarf. In demselben sind die Keime zu dem ganzen künftigen so bedeutenden, und ebenso glücklichen, als unglücklichen Dasein bloßgelegt. Ohne Mühe kann man aus ihm den späteren Schumann mit seiner hohen geistigen Begabung, mit seinem gemütvoll tieffühlenden, gutherzigen, und auch wiederum apathisch-melancholischen Wesen erkennen. Kaum hat er aber auch in einem der andern vorliegenden Briefe so rückhaltlos den ganzen inneren Menschen gezeigt.

Der erste Leipziger Aufenthalt Schumanns sollte inzwischen sich doch noch anders gestalten, und nicht in eben der Weise enden, wie ihn die beiden mitgeteilten Briefe an Rosen schildern. Ein allmähliches Heraustreten aus der Abgeschiedenheit, zu welcher Schumann hinneigte, trug das Wesentlichste dazu bei. Zunächst erneuerte er die Bekanntschaft mit Frau Agnes Carus, die schon im Jahre 1827 das musikalische Interesse Schumanns durch ihren Gesang in hohem Grade erregt hatte[1] und mit deren Gatten, welcher 1828 als Professor an die Leipziger Universität berufen worden war. Der Verkehr in dem Hause dieser kunstsinnigen Frau wirkte nicht allein wohltätig auf das zurückhaltende Wesen Schumanns, sondern gab ihm auch Gelegenheit, interessante Persönlichkeiten kennen zu lernen, unter denen er Marschner, den spätern Meister der Oper, selbst anführt. Wichtiger aber als diese durch das Carussche Haus vermittelte Bekanntschaft, wurde ihm diejenige Friedrich Wiecks[2], dessen lebhaftes, anregendes Wesen sofort ein bedeutendes Interesse in Schumann erweckte. Doch auch Wiecks älteste, im neunten Lebensjahre stehende Tochter Clara, die bereits einen gewissen Grad virtuoser Bildung erlangt hatte, bildete gleichzeitig einen künstlerischen Anziehungspunkt für Schumann.

[1] Vergl. S. 26.

[2] S. über ihn Anhang C.

Clara Josephine Wieck[1] wurde am 13. September 1819 zu Leipzig geboren. Ihre Mutter, Marianne mit Namen, war die Tochter des Kantors Tromlitz in Plauen. Sie ließ sich nach einigen Jahren schon von Wieck scheiden und heiratete den Musiklehrer Bargiel, während Wieck mit Clementine Fechner, einer Schwester des bekannten Gelehrten und Professors an der Leipziger Universität, Theodor Fechner, die Ehe einging.

Die ersten Jahre von Claras Kindheit flossen still und ruhig hin, ohne daß sie ihr großes Talent, das späterhin in höchst vollendeter Ausbildung europäischen Ruf erlangte, offenbart hätte. Ja es schien sogar anfangs, daß sie von der Natur nicht sonderlich günstig bedacht sei, da ihr das Lernen der Sprachen große Schwierigkeiten machte, was durch einen gewissen Grad von Schwerhörigkeit, die indessen für die Ausbildung der künstlerischen Anlagen nie hemmend gewesen ist, bedingt gewesen sein mag. Im Herbst 1825 begann der Unterricht auf dem Pianoforte, dessen unübertroffene Meisterin sie werden sollte. Die Ausbildung ging zunächst nach der damals beliebten Logierschen, dann aber nach der eigenen Methode ihres Vaters vor sich, der sich bereits vor Claras Geburt vorgenommen hatte, aus dem Kinde, falls es ein Mädchen wäre, eine große Künstlerin zu machen. Hierbei verfuhr er nicht überstürzend wie es wohl bei Wunderkindern geschieht, sondern in ruhiger, stufenweiser, aber desto sichererer harmonischer Entfaltung. Nach Verlauf von drei Jahren war sie soweit vorgeschritten, um in einem öffentlichen Konzerte zum ersten Male mitzuwirken. Es geschah dies am 20. Oktober 1828, und zwar in dem Konzert einer Pianistin namens Perthaler aus Grätz, mit der sie vierhändige Variationen von Kalkbrenner (op. 94) spielte. Durch den vielfachen musikalischen Verkehr im Wieckschen Hause, welches zu einem Sammelplatze einheimischer und auswärtiger, durch Leipzig reisender künstlerischer Größen wurde, fand Clara erwünschte Gelegenheit, ihr so glücklich entwickeltes Talent mehr und mehr geltend zu machen und zu steigern. In dieser Hinsicht verdient namentlich der nachhaltige Einfluß, den Paganinis Anwesenheit in Leipzig während des Oktober 1829 auf sie übte, besonders erwähnt zu werden[2].

[1] Ihre Biographie gibt neuerdings B. Litzmann heraus unter dem Titel: Clara Schumann, Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Bd. I 1903, Bd. II 1906. Ein dritter Band wird folgen.

[2] Paganini war schon im Februar 1829 in Leipzig auf der Durchreise nach

Nachdem sie bereits im Frühjahr 1830 in Dresden in Privatzirkeln und im Herbst des gleichen Jahres im Leipziger Gewandhaus öffentlich gespielt, trat Clara, gerade 12 Jahre alt, zum erstenmal eine größere Konzertreise an, die ihr Vater, der sie natürlich begleitete, aufs umsichtigste vorbereitet hatte. Diese Reise, am 25. September 1831 begonnen, führte sie zuerst nach Weimar, wo sie das Interesse des greisen Goethe erregte[1]. Nach Berührung einiger weiterer Thüringer Städte (Erfurt, Gotha, Arnstadt) ging es nach Kassel. Dort stellten Spohr und Moritz Hauptmann der jungen Virtuosin, die nach des ersteren Geleitsbrief „zu den höchst merkwürdigen Erscheinungen im Gebiete der Kunst" gehöre, das ehrendste Zeugnis aus. Nachdem noch Frankfurt a. M. und Darmstadt besucht worden waren, wandten sich die Reisenden sogleich weiter nach dem großen damaligen Zentrum aller Virtuosen, Paris, wo sie am 15. Februar 1832 eintrafen. Clara gab am 9. April unter ungünstigen äußeren Umständen (die Cholera brach kurz zuvor aus) ein Konzert, mit dem sie einen bedeutsamen künstlerischen Erfolg davontrug, nachdem sie bereits vielfach in größeren Privatzirkeln der Hauptstadt gespielt. War ihr vorher in Deutschland, und namentlich in ihrer Vaterstadt Leipzig, nur eine bedingte Anerkennung zuteil geworden, so änderte sich dies nach ihrer Rückkehr, die am 1. Mai des Jahres 1832 erfolgte.

Wieder angelangt gab sie sich aufs neue eifrigst den musikalischen Studien hin, nicht nur den technischen unter der ferneren Leitung ihres Vaters, sondern auch den theoretischen, die bereits im 11. Jahre beim Kantor Weinlig begonnen hatten, durch M. D. Kupsch fortgesetzt und bei H. Dorn beendigt wurden. Dabei begnügte sie sich nicht mit dem Studium der Harmonielehre und des Kontrapunktes, sondern übte auch fleißig die Kunst der Instrumentation und des Partiturlesens. Sogar eine Zeit lang trieb sie, um ihr Wissen möglichst vielseitig zu machen, das Violinspiel unter Anleitung des damaligen Violinisten Prinz und später auch den Gesang bei dem berühmten, am 24. September 1845 zu Dresden verstorbenen Miecksch — beides auf Veranlassung ihres Vaters.

Weitere Kunstreisen in Begleitung ihres Vaters, auf denen sie

---

Berlin. Am 30. September desselben Jahres kam er wieder nach Leipzig, um sich dort hören zu lassen. Er gab in Leipzig vier Konzerte, welche am 5. 9. 12. und 15. Oktober stattfanden.

[1] Vgl. Goethes Briefwechsel mit Zelter Nr. 821.

in Deutschland zuerst **Chopins** Werke in die Öffentlichkeit einführte, unternahm sie während der Jahre 1833—1838 nach Berlin, Breslau, Dresden, Hamburg, Bremen, Wien usw., überall die außerordentlichsten Erfolge durch ihre bewundernswerten Leistungen erringend. Im Januar 1839 trat sie selbständig eine zweite Reise (über Nürnberg, Stuttgart und Karlsruhe) nach Paris an, von der sie im August desselben Jahres wieder nach Deutschland zurückkehrte; im folgenden Winter konzertierte sie abermals in mehreren Städten Norddeutschlands mit stets gleicher Auszeichnung. Hiermit beschloß sie einen Teil ihrer früh begonnenen glänzenden Künstlerlaufbahn als Clara Wieck, um sie an der Seite Robert Schumanns fortzusetzen, dem sie sich im September 1840 vermählte, wie vorgreifend bemerkt sei. Der mit dem genialen Tondichter schon vorher geschlossene Herzens- und Seelenbund übte bedeutsame Einwirkung auf ihr künstlerisches Vermögen aus, sie gewann dadurch noch wesentlich an geistiger Vertiefung, wodurch ihre Leistungen den Ausdruck der höchsten Vollendung erlangten.

Immerhin war Clara Wiecks Spiel bereits im jugendlichen Alter von so anziehender Art, daß es erklärlich erscheint, wenn Schumann sich als Jüngling durch dieselbe zur Nacheiferung angeregt fühlte, was dann den Wunsch in ihm hervorrief, gleichfalls jenes Unterrichtes teilhaftig zu werden, dem sie ihre frühzeitige Entwicklung verdankte. Dies Verlangen wurde erfüllt. Schumann ersuchte, keineswegs gegen den Willen seiner Mutter, Friedrich Wieck um Klavierstunden, die er auch in der Folge, freilich in nur gemessener Zahl, von diesem empfing. Sein Spiel zeigte damals eine bedeutende Gewandtheit und Fertigkeit, ohne jedoch den Ansprüchen an die Erfordernisse einer sorgfältig durchgebildeten Technik, als Tonbildung, Klarheit, Korrektheit, Ruhe, und einer maßvoll schönen Darstellung gerecht zu werden. Durch den Unterricht Wiecks nun fand er zum ersten Male in seinem Leben Gelegenheit, sich mit einer rationellen, die Technik sicher fördernden Methode des Klavierspiels bekannt zu machen, deren Benutzung er sich auch für den Augenblick in williger Erkenntnis ihres Wertes angelegen sein ließ. Zeigte sich Schumann hier bis zu einem Grade als empfänglicher und gelehriger Schüler, so war ihm dagegen keinerlei Interesse für die zum Pianofortespiel als Hilfswissenschaft unentbehrliche Akkordlehre abzugewinnen. Er hatte keinen Sinn dafür und hielt eine derartige Orientierung in dem harmonischen System ohne Bedenken für über-

flüssig, glaubend, daß es völlig genug sei, wenn man sich nach dem Gehör Akkorde auf dem Klavier zusammenzusuchen vermöchte. Diese irrige, mit einer gewissen eigenwilligen Hartnäckigkeit festgehaltene Ansicht war ihm trotz aller Gegenvorstellungen seines wohlerfahrenen Lehrers nicht zu benehmen. Er blieb ihr einstweilen treu, freilich nur so lange, als seine Unbekanntschaft mit diesen Dingen sich bei den ferner von ihm unternommenen Kompositionsversuchen mehr und mehr fühlbar machte. Dann erst gelangte er zu der Erkenntnis von der Unerläßlichkeit des theoretischen Studiums.

Der neubegonnene Klavierunterricht währte mit mannigfachen Unterbrechungen bis zum Februar 1829, da sich dann Friedrich Wieck genötigt sah, denselben aus Zeitmangel einzustellen. Ohnehin hätte sich aber auch das Verhältnis lösen müssen, weil Schumann bald darauf Leipzig für geraume Zeit verließ, um die Heidelberger Universität zu beziehen.

Die näheren Bekanntschaften, welche Schumann während seines ersten Leipziger Aufenthaltes weiterhin noch schloß, waren durchaus geeignet, seine feurige Neigung zur Kunst bei weitem mehr anzufachen, als erlöschen zu machen. Wie es natürlich ist, daß gleichartige oder doch verwandte Kräfte sich gegenseitig anziehen, so traten nach und nach meist nur Persönlichkeiten in den Kreis seines Umganges, die tätigen Anteil an seinen musikalischen Bestrebungen nahmen, die also selbst irgendwie sich ausübend in der Kunst versuchten, welcher er mit Leib und Seele anhing. Die Persönlichkeiten waren namentlich Julius Knorr[1], Täglichsbeck, später Gymnasiallehrer und Musikdirektor in Brandenburg, und Glock, weiterhin Bürgermeister in Ostheim bei Meiningen, sämtlich Studiengenossen Schumanns. Im mannigfachen Wechsel gab er sich mit diesen je einzeln oder zusammen dem befruchtenden Genusse der Tonwerke verschiedener Meister hin, wobei er stets seinen Platz am Flügel, gewöhnlich in Hemdärmeln und eine Zigarre im Munde, fand, während Täglichsbeck Violine und Glock Violoncell spielten. Musizierte er für sich allein, so kam vornehmlich die Klaviermusik Hummels, Fields, Moscheles', Bergers, ganz besonders aber Franz Schuberts in Betracht.

Schumann war damals von dem Genius des letztgenannten Meisters eben so tief und mächtig ergriffen, als kurze Zeit vorher von Jean Paul. Er liebte leidenschaftlich die zwei- und vierhändigen

[1] Er starb am 17. Juni 1861 in Leipzig.

Pianofortekompositionen dieses Meisters, dessen frühzeitiger Tod (19. Nov. 1828) ihn mit der tiefsten Wehmut erfüllte, ja ihn Tränen inniger Trauer vergießen ließ. Seine Begeisterung für den Heros des deutschen Liedes, der er, wie seine gesammelten Schriften vielfach bezeugen, unverändert treu blieb, übertrug sich sehr bald auf die musikalischen Genossen.

Man ließ es aber bei der allgemeinen Bekanntschaft mit den Fr. Schubertschen Werken nicht bewenden, und beschloß im Feuereifer, eines derselben gemeinsam bis zu möglichster Vollendung einzuüben. Die Wahl fiel auf das Trio op. 100 Es-Dur[1], dessen Schönheiten alle in die größte Ekstase versetzt hatten. Es wurde so lange daran studiert, bis man glaubte, der Darstellung des Werkes mächtig zu sein. Dann veranstaltete Schumann einen musikalischen Festabend, an dem jenes Trio zum Vortrag kam. Außer mehreren, den Mitwirkenden befreundeten Kommilitonen wohnte demselben als Hauptgast Fr. Wieck bei.

Dieser Abend bildete die nächste Veranlassung zu bestimmten wöchentlich sich wiederholenden musikalischen Zusammenkünften in Schumanns Wohnung, bei denen, unter Hinzuziehung des Mitstudiosen Sörgel[2] für die Bratsche, die verschiedenartigsten Werke der Kammermusik von Beethoven bis zum Prinzen Louis Ferdinand[3] oder auch umgekehrt, an die Reihe kamen. In den Zwischenpausen wurden meist musikalische Gespräche, namentlich über den Altmeister Bach gehalten, dessen wohltemperiertes Klavier, für Schumann schon damals eine Quelle eifrigen Studiums, beständig

[1] In den drei ersten Ausgaben der Schumannbiographie ist auf Grund einer Angabe Täglichsbecks das Klaviertrio op. 99 von Schubert als dasjenige bezeichnet worden, welches von Schumann und dessen Genossen eingeübt wurde. Dieses Trio war aber damals noch nicht im Druck erschienen, und so konnte es sich nur um Schuberts op. 100 handeln.

[2] Derselbe wanderte später nach Texas aus, und ist seitdem verschollen.

[3] Für die Kompositionen desselben hegte Schumann eine Vorliebe, welche sich mit seiner Begeisterung für Fr. Schubert und Beethoven schwer vereinbaren läßt. Und diese Vorliebe war keine vorübergehende. Er maß sogar den Erzeugnissen des Prinzen Louis Ferdinand eine einflußreiche Bedeutung neben denjenigen Schuberts bei. So schrieb er im März 1839 an den Belgier Simonin de Sire: „Von älteren Komponisten, die von großem Einfluß auf die neue Musik gewesen, nenne ich Ihnen vor allen Franz Schubert und auch Prinz Louis Ferdinand von Preußen, ein Paar höchst poetische Naturen". Und noch im Jahre 1843 ließ Schumann sich von den Konservatoriumsschülern seiner Klasse eines der beiden Klaviertrios des prinzlichen Tonsetzers vorspielen.

auf dem Instrumente lag. Fand Schumann vielfache Veranlassung, seine Kenntnisse in dem vielleicht genußreichsten Gebiete der Tonkunst, in der Kammermusik, zu erweitern und zu vervollständigen, so war damit für ihn zugleich die Anregung zu erneuerten schöpferischen Versuchen gegeben. Es entstanden um diese Zeit an eignen Kompositionen: acht vierhändige Polonäsen, jedenfalls Nachbildungen der gleichartigen Schubertschen Tonstücke, 10 bis 12 Lieder, namentlich auf Texte von Justinus Kerner (auch befand sich darunter die Komposition zu Goethes Fischer[1]), ferner Variationen zu vier Händen über ein Thema von Prinz Louis Ferdinand und endlich ein Quartett in C-Moll für Pianoforte und Streichinstrumente. Alle diese produktiven Versuche unternahm Schumann ohne jede musiktheoretische Vorbildung. Ausdrücklich sagt er in einer unterm 5. August 1828 an Gottlob Wiedebein gerichteten, bereits erwähnten Zuschrift: „Ich hatte wahrscheinlich in meinem vorigen Briefe vergessen, Ihnen zu sagen, daß ich weder Kenner der Harmonielehre, des Generalbasses usw., noch Kontrapunktist, sondern reiner, einfältiger Zögling der leitenden Natur bin und allein einem blinden, eiteln Triebe folgte, der die Fesseln abschütteln wollte. Jetzt soll es aber an das Studium der Kompositionslehre gehen, und das Messer des Verstandes soll ohne Gnade alles wegkratzen, was die regellose Phantasie etwa in sein Gebiet einpaschen wollte — —.“[2]

Bei einer so rückhaltlosen Hingabe an die Kunst konnte natürlich keine Zeit für das Studium der Jurisprudenz übrig bleiben. Mit diesem stand es in der Tat schlecht genug, obwohl Schumann gelegentlich den Versuch[3] gemacht hatte, die juristischen Collegia zu besuchen. Es blieb eben ein Versuch, und alle guten Vorsätze vermochten nicht, Schumanns Sinn, der fortwährend in der Schwebe hing und unwillkürlich zur Kunst hinüberneigte, gleichwie die Wünschelrute nach dem verborgenen Schatze schwankend hin-

[1] Diese Lieder waren es, die Schumann an Wiedebein sandte. Vergl. S. 37.

[2] Wie die weitere Darstellung zeigen wird, begann Schumann erst gegen Ende 1830 unter Heinr. Dorns Leitung einen regelmäßigen theoretischen Kursus, nachdem er in Heidelberg versucht hatte, sich selbst mit Hilfe eines theoretischen Werkes zu belehren, und dann in Leipzig für kurze Zeit des Unterrichtes beim Musikdirektor Kupsch teilhaftig geworden war.

[3] Schumann äußerte in späteren Jahren, wenn er um seine juristischen Studien befragt wurde, scherzhaft, er sei nur bis an die Tür des betreffenden Auditoriums gekommen, habe draußen eine Weile gelauscht, dann aber leise kehrt gemacht.

weist, für den von der Mutter gewünschten Beruf empfänglich zu machen. Dagegen widmete er den sogenannten humanioribus einige Teilnahme. Namentlich hörte er gern die Vorträge des Philosophen Krug, die ihn auch veranlaßten, privatim Fichtes, Kants und Schellings Schriften zu studieren.

Schumann hatte, wie schon aus einem der mitgeteilten Briefe ersichtlich ist, den Entschluß gefaßt, mit Ostern 1829 die Universität Heidelberg zu beziehen. Dieser Entschluß stand fest in ihm, trotzdem dort ein erneuertes Zusammenleben mit dem Freunde Rosen, welcher in seine Heimat zurückkehren sollte, nicht zu gewärtigen stand.

Die Nachricht des Freundes hierüber veranlaßte einen Brief Schumanns[1], in dem er sich enthusiastisch über die Hoffnungen aussprach, die ihm der bevorstehende Wechsel des Aufenthaltsortes erregte: „Ein entzückender belebender Gedanke ist es mir seit Tag und Jahr, zu Ostern nach Heidelberg gehen zu können, alle Freudenhimmel des Wonnelebens liegen vor mir ausgebreitet, das große Faß und die kleinen Fässer, die heiteren Menschen, die nahe Schweiz, Italien, Frankreich und das ganze griechische (?) Leben, das ich mir mit feurigen Tizianstrichen vormale. Es genügt mir zu wissen, daß ich aus Deiner und künftighin meiner Stube alle diese Rebenolympe vor mir habe, die Du nur en miniature schickst und möchte die Stube sonst sein wie sie wollte, ... dies Einzige reicht hin."

Über seine Leipziger Existenz berichtet derselbe Brief weiterhin: „Ich führte voriges Semester ein unregelmäßiges ungeordnetes Leben, wenn gerade auch kein liederliches; aber ich dachte nicht an jenen Vers aus den Idealen: „Beschäftigung, die nie ermattet." Die großen herrlichen Konzerte[2] machen mich hier vollends glücklich!" ...

Inzwischen änderten sich die Verhältnisse wider Erwarten dahin, daß beiden Freunden dennoch ein Beisammensein in Heidelberg zu Teil werden sollte, da Rosen länger auf der Universität blieb als es vorher bestimmt gewesen. Ehe Schumann aber Leipzig für längere Zeit verließ, besuchte er zuvor seine Verwandten in Zwickau und Schneeberg. Aus letzterer Stadt schreibt er an Rosen am letzten April, seine Heidelberger Luftschlösser wären fast zerronnen; da sein Bruder Julius lebensgefährlich krank geworden sei. „Meine Mutter beschwor mich, im Falle, daß dieser sterben sollte, sie nicht zu verlassen ....

[1] Briefe N. F. 2. Aufl. S. 11 ff.

[2] Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig.

Es wurde mir in der letzten Zeit furchtbar schwer, aus Leipzig zu gehen. Eine schöne, heitere, fromme, weibliche Seele hatte die meinige gefesselt; es hat Kämpfe gekostet, aber jetzt ist alles vorbei, und ich stehe stark mit der unterdrückten Träne da und schaue hoffend und mutig in meine Heidelberger Blüten und Maiblumen. Das erste, was ich in Heidelberg suche, ist — eine Geliebte, sonst würdest Du manchmal schwer meinen Ernst besänftigen können.

Ich glaube nicht, daß ich Dir schon geschrieben habe, daß unser Freund Semmel nach seinem Examen mit nach Heidelberg fliegen wird. Das soll ein Leben werden, zu Michaelis geht's in die Schweiz und wer weiß wo alles hin — möge das schöne Kleeblatt nie verwelken. . . .

Vorgestern war sehr brillantes Konzert in Zwickau, natürlich ließ ich meine Finger auch hören — ich komme gar nicht aus den Lust- und Freudenfesten heraus. Zuerst war bal paré bei Oberstens (v. Trosky)[1], am Sonnabend thé dansant bei Dr. Hempels, am Sonntag Schulball, wo ich ungemein besoffen war, am Montag Quartett bei Carus (Matthäi[2] aus Leipzig), am Dienstag Gewandhauskonzert und brillantes Abendessen, am Mittwoch . . . Gabelfrühstück, wo ich mich im Champagner durchaus nicht schlecht machte und heute Abend ist hier[3] Valetball — und alle diese ganzen Geschichten kosten mich keinen Heller, andere schon vergessene, verfressene und vertrunkene Früh- und Abendstücke gar nicht zu erwähnen.!"

Der Brief schließt mit der Mitteilung, daß er am 11. Mai von Leipzig abzureisen gedenke, aber wegen der in Leipzig loszubindenden Bären nicht viel Geld mitbringen werde, und mit lebhaften Hoffnungen auf das Wiedersehen und den Heidelberger Frühling.

[1] Derselbe stand als Oberstleutnant in der Garnison zu Zwickau. In seinem Hause verkehrte und musizierte Schumann bereits als Gymnasiast.

[2] Matthäi war zu jener Zeit Konzertmeister in Leipzig.

[3] In Schneeberg nämlich, während die anderen Vergnügungen sämtlich in Zwickau stattfanden.

In Heidelberg.

Schumann trat die Reise am 11. Mai 1829, wie er dem Freunde geschrieben, von Leipzig nach Heidelberg mit der Eilpost an. Ein günstiges Geschick hatte ihm als Reisegefährten Willibald Alexis (Dr. W. Häring), zugesellt. Beide wurden bekannt und fanden so großes Gefallen an einander, daß Schumann es sich nicht versagen konnte, den genannten Schriftsteller erst noch ein Stück den Rhein hinab zu begleiten, ehe er in die Arme seines Freundes eilte. So blieb er denn mit seinem Reisebegleiter bis Koblenz zusammen. An diesem Orte trennte man sich. Alexis reiste weiter nach Paris und Schumann kehrte in der Richtung nach Süden um. Es war am 20. Mai, als er mit dem Dampfboot den Rhein stromauf bis Mainz, und dann mit dem Wagen über Worms und Mannheim nach Heidelberg fuhr, wo er am folgenden Tage abends gegen 9 Uhr anlangte[1]. Von Mannheim hatte er nach Heidelberg marschieren müssen, da das Geld alle geworden war.

In Heidelberg begann nun für die Freunde, nachdem Schumann für sich einen guten Flügel besorgt hatte, das schönste Leben. Gesteigert wurde der Reiz desselben, als Moritz Semmel, inzwischen zum bacc. juris vorgerückt, bald darauf hinzukam, um in Heidelberg einige Zeit zu verweilen. Das „Blütenleben", von dem Schumann das ganze Jahr vorher geträumt hatte, erfüllte sich, denn fast täglich wurden gemeinschaftliche kleine Ausflüge in die reizende Umgegend mittelst eines Einspänners gemacht.

Auch größere Touren nach Baden-Baden, Worms, Speyer, Mannheim unternahm man, und erwähnenswert ist es dabei, daß solche Partien nie ohne eine sogenannte „stumme Klaviatur" angetreten wurden, auf welcher Schumann unterwegs während des Gesprächs fleißig Fingerübungen anstellte. Denn die Musik war seine Hauptbeschäftigung, ja geradezu sein Hauptstudium auch in Heidelberg, während die Jurisprudenz, für welche ihm der geistreiche Thibaut kaum ein vorübergehendes Interesse einzuflößen vermochte, nahezu ausgeschlossen blieb. Wohl besuchte er mitunter das Pandecten-Kolleg des letzteren, allein es geschah mehr der Kuriosität

[1] Schumann hat diese Reise in einem Briefe an seine Mutter genau und sehr lebendig beschrieben. — S. Jugendbriefe S. 45—61.

und Thibauts, als der Erlangung juristischer Kenntnisse halber. Dem widerspricht nur scheinbar, daß er im Anfang einmal seiner Mutter berichtete: „Das Jus schmeckt mir bei Thibaut und Mittermeyer exzellent und ich fühle jetzt erst die wahre Würde der Jurisprudenz, wie sie alle heiligsten Interessen der Menschheit fördert". Denn daß ein bedeutender Gelehrter seine eigene Überzeugung von dem Wert und der Würde seiner Wissenschaft vorübergehend auch solchen seiner Zuhörer suggerieren kann, die im Grunde ganz anderen, aber lebhaften und empfänglichen Sinnes sind, ist eine häufige Erfahrung. Sogar an dem ersten Apparat, einem Kollegienhefte, einem juristischen Buch fehlte es, und nur mit unverkennbarem Widerwillen nahm Schumann Anteil an der Unterhaltung über Gegenstände der Rechtslehre.

Mitteilenswert ist an dieser Stelle ein auf die Jurisprudenz bezügliches gemeinschaftliches Erlebnis der Freunde, da es das Naturell des jungen Musensohnes deutlich charakterisiert. Man kam aus einer Vorlesung Thibauts, in welcher derselbe namentlich von der „pubertas" gesprochen und insbesondere die Gründe erwähnt hatte, warum das weibliche Geschlecht nach dem Gesetze einiger Länder früher zur Volljährigkeit gelange, als das männliche. „Ein Junge von 18 Jahren", sagte Thibaut ungefähr, „ist wie ein ungeleckter Bär und in jedem Falle ein Geschöpf, das noch nicht weiß, was es mit seinen Händen und Füßen anfangen soll. Tritt er in eine Gesellschaft ein, so gibt es nichts Linkischeres, als ihn. Gewiß hat er die Hände auf dem Rücken und sucht einen Tisch oder sonst ein Meuble in einer Ecke zu gewinnen, und sich auf diese Weise einigen Halt zu verschaffen. Dagegen ist ein junges Mädchen von achtzehn Jahren nicht nur das Delikateste, was man haben kann, sondern es ist dies auch schon eine ganz verständige Person, die mit dem Strickstrumpfe in der Hand mitten in der Gesellschaft sitzt, und an der Unterhaltung Teil zu nehmen berechtigt und befähigt ist. Da haben Sie, meine Herren, ganz einfach den Grund, warum die frühere Reife des weiblichen Geschlechts auch gesetzliche Anerkennung findet."

„Es ist ganz schön", meinte Schumann hinterher, „daß Thibaut seine Vorträge auf solche Weise würzt; es tut dies aber auch not, denn trocken und ungenießbar genug ist seine Wissenschaft. Aber trotz aller seiner Ausschmückungen kann ich ihr keinen Geschmack abgewinnen; ich verstehe sie nicht. Umgekehrt versteht wieder mancher nicht die Sprache der Musik! Ihr aber (seine Freunde meinend) ver-

steht sie doch in Etwas, und ich will euch deshalb etwas von ihr erzählen". Dabei setzte Schumann sich an seinen Flügel, nahm Webers „Aufforderung zum Tanze" zur Hand und trug sie vor. „Jetzt spricht sie", sagte er, „das ist der Liebe Kosen; jetzt spricht er," fuhr er fort, „das ist des Mannes ernste Stimme". „Jetzt sprechen sie beide zugleich", interpretierte Schumann während des Spieles weiter, und deutlich höre ich auch, was beide Liebende sich sagen. Ist das nicht alles schöner, als was eine Jurisprudenz je herauszubringen vermag?"

Schumann verhehlte, wie man sieht, durchaus nicht die ihm eigene tiefeingewurzelte Abneigung gegen das Rechtsstudium und man hätte nichts dawider einwenden können, wenn nicht zugleich damit eine auffallende Vernachlässigung seines Fachstudiums verbunden gewesen wäre. Moritz Semmel aber hielt es, als Freund und naher Verwandter Schumanns, um so mehr für seine Pflicht, ihn dringend darauf hinzuweisen, daß, wenn er sich der juristischen Laufbahn wirklich noch widmen wolle, es hohe Zeit sei alles zu tun, um zum Ziele zu gelangen; wenn aber dieses Studium, wie es augenscheinlich sei, seinen Neigungen nicht entspreche, so möge er offen seinem inneren Beruf, nämlich der Kunst folgen. Eine solche ernste und dringende Mahnung erschien um so nötiger, als das Vermögen, was ihm sein Vater hinterlassen, keineswegs von solcher Bedeutung war, daß er von dessen Erträgnissen hätte leben können. Vielmehr war ein baldiges Aufzehren des Kapitals um so sicherer vorauszusehen, als Schumann in dem elterlichen Hause schon an Bedürfnisse gewöhnt war, auf die zu verzichten ihm sicher sehr schwer, wenn nicht unmöglich geworden wäre.

Trotz dieser ernsten, wohlgemeinten Vorstellung, trotz der Vorliebe und dem klar ausgesprochenen Berufe für die Kunst, gelangte Schumann immer noch nicht zu dem festen Entschlusse, sich der Musik, in der er bereits lebte und webte, förmlich zu widmen. Die Pietät gegen seine Mutter veranlaßte ihn vielmehr, bei dem Vorsatze, Jurisprudenz zu studieren, einstweilen noch zu beharren.

Das Sommersemester war abgelaufen und Schumann stand im Begriff, die bis zur Eröffnung des Wintersemesters währenden Ferien mit den beiden Freunden zu einer Reise nach Ober-Italien zu benutzen, welche schon in Leipzig beschlossen war. — Man hatte sich gemeinschaftlich für diese Reise durch das eifrige Studium der

italienischen Sprache vorbereitet, und Schumann fühlte sich darin so schnell heimisch, daß er bald einen Teil von Petrarcas Sonetten in gleichem Versmaß, und wie von Gisbert Rosen versichert wird, mit bewunderuswerter Treue, so wie mit dem vollen poetischen Schwunge des Originals ins Deutsche übersetzte. Er benachrichtigte seine Mutter und seinen Vormund[1] von diesem Vorhaben brieflich und bat sich zugleich 60 bis 70 Dukaten als Reisegeld aus. Der Vormund zeigte sich indessen schwierig; er war der Meinung, Schumann möge die projektierte Reise bis zur Beendigung der Universitätszeit verschieben, und wies zugleich darauf hin, daß die obervormundschaftliche Behörde schwerlich das verlangte Geld zu solchem Zweck bewilligen werde. Schließlich glaubte er sowohl als Schumanns Mutter, daß der Studiosus Kollegien versäumen würde.

Dieser aber ließ sich nicht irre machen. Anfang August schrieb er sowohl der Mutter wie dem Vormunde[2]. In sehr zärtlicher Weise überzeugte er die erstere, daß sie mit der geplanten Reise völlig einverstanden sei und sie selber wünsche. Außerdem wußte er zwölf Gründe aufzuzählen, — „die anderen gar nicht mitgerechnet, die ich nicht aufzählte" — praktischer Nutzen, ideeller Nutzen, alte Herzenswünsche, das allgemeine gute Beispiel der Heidelberger Studenten und anderes. Auch Kollegs würden nicht versäumt, die Ferien begännen in Heidelberg frühe und das gerade deshalb, daß die Studenten nach Italien und der Schweiz reisen könnten. Dem Vormund schrieb er ähnlich, die Ferien seien sogar „zum Reisen hauptsächlich angeordnet". Geld könne er übrigens — freilich mit 10—12 Prozent — soviel geliehen bekommen, als er wolle, aber man werde es gewiß nicht dazu kommen lassen. Wolle ja die obervormundschaftliche Behörde nichts geben, so seien doch der privaten Mildtätigkeit keine Schranken gesetzt.

Diese Schar unwiderstehlicher Gründe erwies sich siegreich und die Reise, welche sich bis Venedig erstreckte, wurde genehmigt. Schumann trat sie indessen nicht, wie er gehofft hatte, in Gemeinschaft seiner Freunde Rosen und Semmel an, sondern allein. Seine Briefe an die Mutter, die Schwägerin Therese und Rosen zeigen, wie er sie genoß. Sie atmen einen wahrhaft kindlichen Frohsinn, den unbefangensten Genuß der landschaftlichen Schönheiten, und ein

[1] Es war der Kaufmann Rudel in Zwickau, welcher 1859 im Alter von 83 Jahren starb.

[2] Jugendbriefe S. 67 ff. und Briefe N. F. (2. Aufl.) S. 16—18.

sorglos studentisches Behagen an kleinen Abenteuern und Tändeleien, an denen es nicht fehlte.

Charakteristisch ist, daß sie mit Ausnahme des einmal erwähnten Mailänder Domes, kein Wort über (bildende) Kunst enthalten. Dagegen hörte er in Mailand den berühmten Bassisten Tamburini und die Sängerin Lalande sowie die Pasta[1], über die er am 6. November 1829 begeistert an Wieck schrieb[2]: „Wie war ich ... von der Pasta entzückt, der ich kein Beiwort geben will, aus Ehrfurcht und fast aus Anbetung. Ich habe im Leipziger Konzertsaale manchmal vor Entzückung wie zusammen geschauert und den Genius der Tonkunst gefürchtet — aber in Italien lernte ich ihn auch lieben und es gibt nur einen Abend in meinem Leben, wo mir es war, als stünde Gott vor mir und er ließe mich offen und leise auf einige Augenblicke in sein Angesicht sehen — und das war in Mailand, wie ich die Pasta hörte und — — Rossini".

Schon aus Bern schrieb er am 31. August begeistert an die Mutter: „Wie eine Gazelle hüpft ich den Albis herab, und wie all die Riesen, die laub- und eisbedeckten, und die Seen mit den dunkelgrünen Pfauenflügeln sich erhoben, und Herden an den Bergen hüpften, da ward ich recht still und stumm .... O! erlaß mir die Beschreibung für jetzt, wie ich auf den Rigi sprang, und wie ich meilenhoch über der Erde stand und wie die Sonne sank und wie ich sie wieder steigen sah ...."

Der Weg führte ihn über Basel, Zürich, Zug, (Rigi und Vierwaldstädter See), Luzern, Interlaken, Thun nach Bern, von da über die Gemmi und den Lago maggiore nach Mailand. Dort blieb er sechs Tage „auch einer schönen Engländerin wegen, die sich weniger in mich, als in mein Klavierspiel verliebt zu haben schien" und genoß in vollen Zügen die neue Umgebung. Am 16. September schrieb er, mittlerweile nach Brescia weiter gereist, seiner Schwägerin Therese:

„Eben sah ich eine bildschöne Italienerin, die Dir etwas ähnlich war, da dacht ich an Dich .... Könnt ich Dir nur so recht alles

[1] In Phil. Spittas Schrift: „Ein Lebensbild R. Schumanns ist S. 11 gesagt, Schumann habe bei seinem Aufenthalt in Italien „zuerst Gelegenheit" gehabt, Paganini zu hören. Dies geschah jedoch erst im folgenden Jahre zu Frankfurt a. M. Paganini war im Jahre 1829 auch gar nicht in Italien. Er bereiste von 1828—1831 Österreich und Deutschland.

[2] Jugendbriefe S. 81.

malen, den tiefblauen Himmel Italiens, das quellende, sprudelnde Grün der Erde, die Aprikosen-, Zitronen-, Hanf-, Seide- und Tabakwälder, die ganzen . . . . (unleserlich) voll reizender Schmetterlinge und wogender Zephyretten, die fernen, charakterfesten deutschen, nervigten und — eckigen Alpen, und dann die großen, schönen, feurig-schmachtenden Augen der Italienerinnen, fast so wie Deine, wenn Du von etwas entzückt bist, und dann das ganze tolle, bewegsame, lebendige Leben, welches sich bewegt und nicht bewegt wird, und dann mich, wenn ich fast mein teures, und so fest an die Brust gewachsenes Deutschland über das lyrische Italien vergesse, und wenn ich sehr deutsch und sentimental in die runde üppige Baumfülle hinausschaue oder in die Sonne, die untergeht oder in die vaterländischen Berge, die noch vom letzten Kuß der Sonne rot sind und glühen und sterben und dann kalt, wie gestorbene große Menschen dastehen — — ach! Könnt ich Dir das alles malen — Du hättest wahrlich noch einmal so viel Porto zu bezahlen, so dick und voluminös würde mein Brief. — — — — — — — —"

Von Brescia, wo er sich beinah duelliert hätte[1] und das Geld schon anfing knapp zu werden, ging es über Verona, Vicenza, Padua nach Venedig. In der Lagunenstadt aber ging es ihm teilweise übel. Die schöne Engländerin wollte ihm nicht aus dem Kopf „sie gab mir eine Zypresse zum Abschied . . . . (sie war) recht stolz und freundlich, liebend und hoffend, hart und so weich, wenn ich spielte. Verfluchte Reminiszenzen". Dazu bekam er bei einem Ausflug ins Meer eine Art Seekrankheit, die ihm viel Geld kostete: „ein Arzt nahm mir einen Louisdor ab, ein Schuft von Kaufmann beschummelte mich um einen halben — die Kasse bestand noch aus zwei Napoleons — nach kurzer Überlegung den Beschluß gefaßt, nach Mailand zurückzukehren —." Dort half ihm der Besitzer des Hotels, in dem er zuerst gewohnt, aus und so kam er zwar „bettelarm", wie er dem Vormund schrieb, aber im ganzen vollbefriedigt, „voll hoher heiliger Erinnerungen" über Chur, von wo er am 15. Oktober weiterreiste, Lindau, Augsburg und Stuttgart am 20. desselben Monats nach Heidelberg zurück.

Durch die Vorbereitungen zu seiner Reise nach Oberitalien, sowie durch diese selbst, hatte Schumanns Musiktreiben eine längere Unterbrechung erlitten. Seiner Mutter schrieb er am 11. November darauf bezüglich: „Auf eine Deiner (brieflichen) Stellen muß ich

[1] Briefe N. F. (2. Aufl.) S. 20–21.

Dir trauernd antworten — Du sprichst von Musik und meinem Klavierspiele. Ach! Mutter, mit diesem ist es fast ganz aus und ich spiele selten und sehr schlecht, und die Fackel des schönen Genius der Tonkunst ist im milden Verlöschen und mein ganzes musikalisches Treiben kommt mir wie ein herrlicher Traum vor, der einmal war und an den ich mich nur noch dunkel entsinnen kann, daß er war. Und doch glaube mir, hätt' ich jemals etwas auf der Welt geleistet, es wäre in der Musik geschehen; ich habe in mir von jeher einen mächtigen Trieb für die Musik gefühlt, auch wohl schaffenden Geist, ohne mich zu überschätzen. Aber — Brotstudium! — die Jurisprudenz verknorpelt und vereist mich noch so, daß keine Blume der Phantasie sich mehr nach dem Frühling der Welt sehnen wird. — — — — — —"

Ganz so schlimm, wie Schumann es seiner Mutter darstellte, stand es nun doch nicht. Denn um dieselbe Zeit (6 Novbr.) schrieb er an Friedr. Wieck: „Sie wissen, ich mag die absolute Theorie wenig leiden und so hab ich still für mich hingelebt, viel phantasiert und wenig von Noten gespielt, manche Sinfonie angefangen und nichts vollendet, hier und da zwischen römische Rechtsinstitute und den Pandekten einen Schubertschen Walzer eingeschoben, das Trio mir oft im Traume hingenudelt und manchmal an die göttliche Stunde gedacht, die es mir bei Ihnen zuerst brachte — und so hab ich, wie ich glaube, weder große Rückschritte noch Vorschritte gemacht, was freilich soviel wie Stillstand wäre — doch fühl ich, daß mein Anschlag im Forte viel reicher und im Piano viel freier und schwungvoller geworden ist, an Fertigkeit und Präzision mag ich jedoch verloren haben .... Ich studiere jetzt den letzten Satz der Hummelschen Fis-Moll-Sonate ein, ein wahrhaft großes, episches Titanenwerk (!) und das Gemälde eines ungeheuren (!), ringenden, resignierten Geistes. Dies soll das Einzige sein, was ich Ihnen zu Ostern vorspielen will und zugleich ein Maßstab für Ihre Kritik über meine Fortbildung".

In demselben Briefe sagt Schumann: „ich bin manchmal so voll von lauter Musik und so recht überfüllt von nichts als Tönen, daß mir es eben nicht möglich ist, etwas niederzuschreiben und daß ich in solcher Laune so vermessen sein könnte, einem Kunstkritiker, der mir sagte: „ich möchte nicht schreiben, denn ich prästiere nichts", offen ins Gesicht lachen und ihm sagen könnte: er verstünd es nicht".

Eifrig war Schumann bemüht, das während seiner Reise in der

Musik Versäumte nachzuholen, denn im Winter 1829—1830 gab er sich den musikalischen Studien rückhaltloser hin als zuvor. „Viel Klavier gespielt", besagt das schon mehrfach erwähnte Notizbuch. In der Tat, so war es, wie die wenigen Personen seines näheren Umgangs einstimmig bezeugen, zu denen namentlich außer Rosen — Semmel hatte Heidelberg inzwischen wieder verlassen — noch der Studiengenosse Töpken[1] gehörte, den die Vorliebe für Musik in nähere Beziehung zu Schumann gebracht hatte.

Dieser berichtet hierüber in seinen wertvollen, das musikalische Zusammenleben mit Schumann betreffenden Mitteilungen: „Als ich Schumanns Bekanntschaft machte, bedurfte es seinerseits nur der Erwähnung, daß er Musikfreund und in specie Klavierspieler sei, um sogleich mein Interesse zu erwecken. Bedeutend gesteigert wurde dasselbe aber, als ich ihn zuerst spielen hörte. Es war der erste Satz des Hummelschen A-Moll-Konzerts[2], den er mir vortrug. Ich war frappiert durch diesen Aplomb im Spiele, diesen bewußt künstlerischen Vortrag und wußte nun, mit wem ich es zu tun hatte. Gern ergriff ich dann die Gelegenheit, öfter mit ihm zusammen zu kommen, mit ihm vierhändig zu spielen und überhaupt in jeder Weise musikalisch mit ihm zu verkehren. Es fand sich immer mindestens Ein Abend in der Woche für unser Zusammenkommen und zunächst wurden dann Klaviersachen à quatre mains durchgenommen. Vor allem gehörten dahin die vierhändigen Polonäsen von Schubert, denen Schumann unter allen Schubertschen Sachen eine ganz besondere Vorliebe spendete, dann auch dessen Variationen[3] über ein Thema von Herold (op. 82) und anderes. Das Zusammenspielen war für mich zugleich von instruktivem Interesse durch die Andeutungen und Fingerzeige, die er über Auffassung und Vortrag jedes Stückes zu geben und praktisch zu erläutern wußte. Nach der gemeinschaftlichen Unterhaltung folgten dann in der Regel von seiner Seite freie Phantasien auf dem Klavier, in denen er alle Geister entfesselte. Ich gestehe, daß diese unmittelbaren musikalischen Ergüsse Schumanns mir immer einen Genuß gewährt haben, wie ich ihn später, so große Künstler ich auch gehört, in der Art nie wieder gehabt. Die Ideen strömten ihm zu in einer Fülle, die nie sich erschöpfte. Aus einem Gedanken, den er in allen Gestalten erscheinen

[1] Dr. juris, geb. 1807 zu Bremen, und gest. am 29. Juni 1880 daselbst.

[2] Dieses hatte Schumann speziell bei Fr. Wieck einstudiert.

[3] Es sind die sogenannten Marienvariationen.

ließ, quoll und sprudelte alles andere wie von selbst hervor, und hindurch zog sich der eigentümliche Geist in seiner Tiefe und mit allem Zauber der Poesie, zugleich schon mit den deutlich erkennbaren Grundzügen seines musikalischen Wesens, sowohl nach der Seite der energischen, urkräftigen, als der der duftig zarten, sinnend träumerischen Gedanken. Diese Abende, aus denen häufig Nacht wurde, und die uns über die äußere Welt völlig hinweghoben, vergesse ich in meinem Leben nicht. — Das Klavierspiel bildete während der ganzen Zeit seines Heidelberger Aufenthalts Schumanns eigentliches Studium. Oft sahen ihn schon die frühesten Morgenstunden am Instrumente, und wenn er mir sagte: „Heute morgen habe ich sieben Stunden Klavier gespielt, ich werde heute abend gut spielen, wir müssen zusammenkommen", dann wußte ich immer mit Sicherheit, welchen Genuß ich zu erwarten hatte. Gleichwohl war er mit den Fortschritten im Technischen, das ihm manchmal Schwierigkeiten machte, nicht zufrieden; er hätte mögen noch rascher, als es auf dem natürlichen Wege möglich war, zum Ziele gelangen. Wir sannen auch nach über Mittel und Wege zur Verkürzung des Prozesses, und wirklich glaubten wir auch bald, sie entdeckt zu haben und danach verfahren zu müssen. Später erkannte er den Irrtum."

Schumanns Leistungen als Klavierspieler waren nach und nach in Heidelberg bekannt geworden. Er hatte bereits in weiteren Zirkeln, die wesentlich auf sein Erscheinen berechnet waren, durch sein freies Phantasieren alles entzückt, und die musikalischen Familien der Musenstadt bewarben sich förmlich um die Ehre, ihn bei sich eingeführt zu sehen. Wo man ihm aber am meisten entgegenkam, erwiderte er nicht selten mit um so größerer Gleichgültigkeit, ja Eigensinn. So geschah es, daß er einmal von einer englischen Familie, welche in Heidelberg wohnte, zu einer glänzenden Soiree eingeladen wurde. Es war dabei ganz besonders auf eine musikalische Beisteuer seinerseits zur Unterhaltung der Gesellschaft gerechnet worden. Schumann hatte die Einladung angenommen. Als aber der Abend, für den sie galt, herangekommen war, bezeigte er keine Lust ihr Folge zu leisten. Sein gerade anwesender Freund Töpken machte ihm bemerklich, daß man ihn auf seine Zusage hin sicher erwarten werde, und suchte ihn zur Erfüllung seines Versprechens zu bewegen. Alle Vorstellungen und Überredungskünste indes fruchteten nichts, und Schumann blieb zu Hause. Sein Ausbleiben

wurde ihm natürlich sehr verübelt, und der Verkehr in dem gedachten Hause hatte damit für immer ein Ende.

Schumann sollte inzwischen auch Gelegenheit finden, vor dem größeren Publikum als Klavierspieler aufzutreten. Es geschah dies in einem meist aus Studenten gebildeten musikalischen Verein, „Museum“, dessen Zweck war, in regelmäßigen Zusammenkünften größere Instrumentalwerke, namentlich Symphonien einzuüben, und dann gelegentlich in einzelnen Konzerten dem Publikum vorzuführen. Schumann war Mitglied dieses Vereins und das Komitee desselben sah sich um so eher berechtigt und veranlaßt, ihn zur Übernahme eines Pianoforte-Solos in einem der veranstalteten Konzerte aufzufordern. Er zeigte sich bereit und wählte zum Vortrag die brillanten Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles, welche, wie mitgeteilt wurde, ihm schon von seiner Schulzeit her bekannt und geläufig waren. Er spielte sie, an der Seite seines Freundes Töpken, der ihm auf seine Bitte das Blatt umwandte, mit Beherrschung, und erntete dadurch einen Beifall, wie ihn nur ein Künstler sich wünschen mag, wobei er mit herzlichem Ergötzen bemerkte, daß sein Assistent mehr gezittert habe als er selbst.

Wie unzweifelhaft der Erfolg dieses öffentlichen Auftretens war, geht daraus hervor, daß Schumann unmittelbar darauf Einladungen nach Mannheim und Mainz zum Solospiel in Konzerten erhielt, die er indessen ablehnte. Er beschloß, mit dem glänzenden Debüt seine kurze Laufbahn als Konzertspieler in Heidelberg und überhaupt zu enden. Auch mit dem Spielen in größeren gesellschaftlichen Zirkeln brach er ab, indem er sich ganz auf seinen näheren Umgang beschränkte; und selbst ein für den Musikbeflissenen so anziehendes Haus, wie dasjenige des berühmten Thibaut, des Verfassers der Schrift „Über Reinheit der Tonkunst“, vermochte kaum eine Unterbrechung in sein zurückgezogenes Leben zu bringen. Die Berührungen mit dem geistvollen Gelehrten waren durchaus nur gelegentlicher Art, und blieben auch ohne näheren Einfluß auf Schumanns musikalische Richtung und Entwicklung. Vielleicht waren die asketischen Ansichten Thibauts über Tonkunst hiervon die Ursache, obwohl es ihm vermöge derselben dennoch einmal gelang, den stillen, sinnigen Schumann vollständig auf seiner Seite zu haben. Es kam nämlich bei einem Zusammensein die Rede auf Rossinis Musik, über die Thibaut sarkastisch genug äußerte: „sie komme ihm vor, wie wenn man sagte: (im sanftesten Flötenton) „ich liebe — (schreiend)

Dich!!" — Dies erregte Schumanns herzlichstes Lachen und größte Heiterkeit.

Gleicherweise nahm Schumann keinen eigentlichen Anteil an dem Studentenleben, welches bei ihm überhaupt nur periodisch und in gewisser Beziehung eine Rolle spielte. Anfänglich hielt er sich fast durchaus entfernt davon, — bei dem Reichtum seines Gemütes und Herzens konnte das spezifische Studententreiben ihm auch wohl nicht zusagen. Später wurde er veranlaßt, gelegentlich einem Kommerse beizuwohnen; ja in dem letzten Heidelberger Wintersemester kamen diese Fälle häufiger vor, und drohten beinahe, ihn in den Strudel der akademischen Freuden hineinzuziehen. Doch hatte es damit sein Bewenden. „Wüstes Kommersleben", sagt das mehrerwähnte Notizbuch bezeichnend, nicht Studentenleben; eine andere Bedeutung als die des ersteren hatte das letztere für Schumann nicht. Es waren eben meist nur die größeren Säze, die er mitmachte, dann aber gründlich[1].

Wie abweichend auch von dem studentischen Leben anderer Leute sich dasjenige Schumanns gestaltete, so war er doch ausnahmsweise kleinen romantischen Abenteuern nicht abgeneigt. Als Beleg dafür mag folgende Mitteilung gelten.

Auf einer Maskerade, welche Schumann während der Fastnachtstage 1830 in Begleitung seines Freundes Rosen besuchte, beabsichtigte er einem hübschen, aber sonst unbedeutenden Mädchen, namens Henriette Hofmeister, seine Aufmerksamkeit zu beweisen. Er vermutete die Anwesenheit desselben auf dem Maskenballe, und hatte, um sich ihr zu nähern, ein Gedicht zu sich gesteckt. Der Zufall wollte ihm wohl, er traf und erkannte sie; als er ihr aber nach Maskenfreiheit das Gedicht überreichen wollte, trat die Mutter des Mädchens abwehrend dazwischen: „Behalten Sie Ihr Gedicht, Maske, meine Tochter versteht keine Gedichte." —

Übrigens ließ es Schumann bei den regelmäßig fortlaufenden Klavierstudien nicht bewenden; auch seiner schöpferischen Muse leistete er Genüge, wenn sie zur Tat drängte. Dabei empfand er aber mehr und mehr den Mangel theoretischen Wissens, was ihn veranlaßte, eine Kompositionslehre zu studieren, um das daraus Gewonnene zur Grundlage seiner produktiven Versuche zu machen. Daß ihm indes dies Selbststudium nicht viel Nutzen gebracht haben kann, ist mit Recht anzunehmen, wenn man sich vergegenwärtigt,

[1] Wörtlich nach Töpkens schriftlichen Mitteilungen.

daß theoretische Werke bei weitem weniger für Lernende als für Lehrende vorhanden sind. Und so war es auch, wie sich weiter zeigen wird.

Von den bereits in das Jahr 1829 fallenden Kompositionsanläufen sind speziell anzuführen: Symphonieanfänge, dann kürzere Stücke für Klavier, darunter einige in den Papillons später gedruckte, namentlich Nr. 1, 3, 4, 6 und 8, und endlich Etüden für Klavier, erfunden zur Ausbildung und Erweiterung der eigenen Technik.

Die erste Hälfte des Jahres 1830 war schon ergiebiger. Es entstanden in derselben: Anfänge eines Klavierkonzerts in F-Dur, Variationen über den Namen Abegg und „Tokkata in D-Dur in der ersten Gestalt"[1].

Die Abeggvariationen, welche zu Anfang Oktober[2] des Jahres 1831 als Opus 1 im Druck erschienen[3], verdanken ihre Entstehung zunächst der in Mannheim auf einem Balle gemachten Bekanntschaft mit Meta Abegg, der Tochter eines damaligen in genannter Stadt hochgestellten Beamten. Sie war nach Schumanns eigenen Äußerungen[4] die Verehrte eines seiner Freunde. Somit ist eine größere Bedeutsamkeit, wie man geglaubt hat, in der ganzen Sache nicht zu suchen. Nächst der Aufmerksamkeit für den Freund, die Dame in einer Komposition zu feiern, wird es zumeist die musikalische Behandlungsfähigkeit des Namens Abegg gewesen sein, welche Schumann eine Einkleidung desselben in Töne anziehend machte. Schumanns Mutter vermutete mehr dahinter und deutete dies dem Sohne brieflich an, worauf er ihr schrieb: „Was die schöne, dunkle Stelle Deines Briefes anbelangt, wo ich mich offen über die Dedikation erklären möchte, so hab' ich über Deinen zarten Verdacht herzlich lachen müssen, da die Komtesse eine alte Schachtel von 26 Jahren ist, sehr geistreich und musikalisch, aber spitzig und häßlich." Dann setzte er aber scherzhaft hinzu: „Um jedoch Deiner Phantasie nicht alle Hoffnung einer gräflichen Verwandtschaft in der Zukunft zu rauben, so muß ich allerdings gestehen, daß die

[1] So besagt Schumanns Kompositionsverzeichnis. Doch wurde die Tokkata schon im Jahr 1829 „angefangen", wie aus dem Brief an Simonin de Sire vom 15. März 1839 zu ersehen ist.

[2] S. Schumanns „Jugendbriefe" S. 155 f.

[3] Es war die erste Komposition, welche Schumann veröffentlichte. Hierzu Jugendbriefe S. 151.

[4] Gegen Topken.

jüngere Schwester eine wahre Engelsgestalt ist; (Emilie heißt sie) und nur etwas zu ätherisch für Deinen Sohn." Dem Thema liegen die Noten a b e g g, folgende wohlklingende melodische Figur ergebend,



zugrunde, welche gleichmäßig fortgesetzt, doch allmählich fallend, in vierfacher Gliederung den ersten Teil des Themas bildet. Im zweiten Teil folgt dann eine Umkehrung der vorstehenden Figur. Die Variationen selbst sind, obwohl in pianistischer Hinsicht interessant, doch ohne sonderliche musikalische Bedeutung. Im Grunde können sie nur als dilettantische Erzeugnisse einer überaus begabten Natur gelten; bei dem damaligen Standpunkte Schumanns würde man unrecht tun, mehr zu verlangen. Als hervorstechendster Mangel der Komposition macht sich die unzureichende Beherrschung des Stofflichen fühlbar, wie denn auch schon das Thema an Monotonie des Metrums leidet.

Über das Werk schrieb L. Rellstab in Nr. 8 seiner „Iris": „Das Thema scheint uns etwas gesucht und doch zugleich monoton, indem sich dieselbe Wendung unaufhörlich auf dieselbe Art im ersten Teil und dann in einer wenig bedeutenden und ändernden Umkehrung im zweiten wiederholt usw." — „Was die Variationen sonst anlangt, so hat sie ein geschickter Klavierspieler gemacht, und sie sind ein ebenso dankbares und glänzendes Bravourstück, als viele dergleichen von Czerny, Herz usw., verdienen daher auch eine gleiche Anerkennung."

Die Dedikation der Variationen an die „Komtesse Pauline von Abegg" ist fingiert[1], wie schon aus dem Gesagten hervorgeht. Da Schumann Gründe hatte, seine Komposition nicht derjenigen zu widmen, welche zu ihrer Entstehung Veranlassung gab, so bediente er sich dieser gemachten Zueignung, um gewissermaßen die Herausgabe einer unverkennbaren Gelegenheitskomposition zu motivieren. Von den Variationen wurde übrigens, wie aus Schumanns Notizen hervorgeht, nur die Hälfte gedruckt.

Über die Tokkata, welche später vor ihrer Veröffentlichung eine völlige Umgestaltung erfuhr, weiterhin. —

[1] „Sind Sie nicht über die Gräfin Pauline erschrocken, deren Vater ich allein bin? ich hatte zu dieser Mystifikation Gründe, die ich Ihnen später mitteilen will", schreibt Schumann an Töpken. S. Sch.s Briefe Neue Folge S. 29.

Ostern 1830 nahte heran und mit diesem Frühlingsfest die Zeit, zu der Schumann Heidelberg nach einjährigem Aufenthalt verlassen sollte, um in Leipzig seine juristischen Studien zu vollenden. Ein böses Dilemma, das offenbar einen heftigen innern Kampf erzeugen mußte; denn wie sollte Schumann daheim bestehen, wie Rechenschaft ablegen über seine Berufsstudien, mit denen er sich nur wenig befaßt hatte, während sein Talent ihn mit immer stärkerer Macht ins Kunsttreiben drängte? Dazu das Bewußtsein von der entschiedenen Abneigung seiner Mutter gegen die Künstlerlaufbahn! Ist es nicht erklärlich und natürlich, daß Schumann unter solchen Umständen die Heimkehr scheute und hinauszuschieben suchte? Was da werden sollte, war ihm freilich selbst noch nicht recht klar. Der innere Gährungsprozeß wollte gründlich durchgemacht sein, und dazu bedurfte es nach dem Sprichwort: „Zeit gewonnen, Alles gewonnen" einer Frist. Diese Frist erbat sich Schumann denn auch von seinem Vormund in einem Briefe[1] vom 26. März 1830, in dem er außerdem — wie so manchesmal — von den unbefriedigenden Zuständen seines Geldbeutels Nachricht gibt. „Daß ich Schulden habe, müssen Sie auch wissen, und das ist das Einzige, was mich oft sehr drückt. Ich habe allein an den Schneider in diesem Wintersemester 140 fl. bezahlt, die andern Nebenausgaben gar nicht mitgerechnet, die ich in Leipzig mit meinem von der Obrigkeit ausgesetzten Studiergeld nicht zu bestreiten brauchte. Wenn Sie das Alles berücksichtigen, so werden Sie wenig Unterschied mit meinem Leipziger Auskommen finden. Das Schlimmste ist, daß hier Alles teurer, feiner und nobler ist, weil hier der Student dominiert und eben deshalb geprellt wird. Wie sehr würden Sie mich verbinden, verehrtester Herr Rudel, wenn Sie mir so bald als möglich so viel als möglich sendeten".

Später heißt es dann: „Durch meine Verwandten werden Sie erfahren haben, daß es einer meiner größten Wünsche gewesen ist, in diesem wirklich herrlichen Heidelberg noch ein Halbjahr bleiben zu dürfen, und meine Mutter hat auch diesen meinen Wunsch mit einem vollkommenen „Ja" erwidert. Wie lieb würde es mir sein, mein verehrter väterlicher Freund, wenn auch Sie mir die Einwilligung dazu gäben, da der hiesige Aufenthalt ungleich lehrreicher, nützlicher und interessanter ist, als in dem flachen Leipzig".

Auf dieses Schreiben ging alsbald die Zustimmung des Vor-

[1] Briefe N. F. (2. Aufl.) S. 23.

mundes wegen Verlängerung des Heidelberger Aufenthaltes ein, und Schumann konnte wieder von neuem ungestört seinen — musikalischen Studien leben, zu deren nachdrücklicher Fortsetzung er sehr bald eine bedeutende Anregung von außen her empfangen sollte. Ostern 1830 kam nämlich Paganini nach Frankfurt, dort die Wunder seiner Kunst hören zu lassen. Kaum hatte Schumann von der Anwesenheit dieses Phänomens in der genannten Stadt erfahren, als der Entschluß in ihm auch schon feststand, hinzueilen, um den angestaunten Virtuosen zu hören; mehr als wahrscheinlich ist es, daß Schumann hier den ersten Anstoß zu der bald darauf kundgegebenen Idee erhielt, sich der virtuosen Laufbahn gänzlich zu widmen.

Töpken war sein Begleiter auf dieser Exkursion. „Die Tour selbst", so berichtet dieser, „war für uns ebenso amüsant als genußreich. Ein Studentenfuhrwerk in des Wortes verwegenster Bedeutung, dessen Leitung wir beide gleicherfahrenen Rosse- und Wagenlenker abwechselnd übernahmen, brachte uns nach manchen Fährlichkeiten und trotz aller Kapricen und unheilbaren Gebrechen unserer Rosinante doch glücklich ans Ziel." Bemerkenswert ist der auf diese Reise bezügliche und in einem Briefe an Töpken vom 5. April enthaltene Auszug aus Schumanns damaligem Tagebuch, welcher den tiefen Eindruck von Paganinis Spiel auf Schumann deutlich erkennen läßt. „Wenn Ostern 1830 am nämlichen Tage wie in diesem Jahre gefallen ist, so wäre morgen der Tag, an dem uns ein Einspänner nach Frankfurt und zu Paganini trug. Aus meinem Tagebuche ziehe ich folgendes: „Die ersten Kutscher — Wolkenzüge am Himmel — die Bergstraße über Erwarten schlecht — der Melibocus — Auerbach — Benecke (ich traf ihn hier, als er eben im Postwagen nach Berlin saß) — die kleine Kellnerin — Lichtenbergs Auctions- (aus Versehen habe ich einen halben Briefbogen erwischt, bitte um Nachsicht, verspreche Besserung)
zettel und Gelächter — Forster — Malaga — dann Schädler und Eckmayer — Vortrinken — Quarambolagen auf der Hausflur usw. — Ostersonntag — Töpkens Flüche — traurige Gesichter — Darmstadt — die malerische Trauerweide im Gasthof-Hofe — Aprilwetter, blaue und schwarze — die Warte vor Frankfurt — der lahme Klepper und langweiliges Danebenherlaufen — Ankunft im Schwan — Abends Paganini — Weber (ich habe nie wieder von ihm gehört — vielleicht Sie?) — Entzückung — (war's nicht

so?) — mit Weber, Hille, und Ihnen im Schwan — ferne Musik und Seligkeit im Bette. — Ostermontag — das schöne Mädchen im Weidenbusch — abends „Tell von Rossini" — (daneben steht im Tagebuch: Töpkens gesundes Urteil) — Hinstürzen nach dem Weidenbusch — das schöne Mädchen — Lorgnettenbombardement — Champagner — Osterdienstag — mit Töpken Flügel angesehen — Al. Schmitt — Schubertsche Walzer — Braunfels — Wachskabinett — Abschied von Weber, vielleicht auf immer (ist bis jetzt so) Abfahrt aus Frankfurt — mein künstliches Ausweichen in den Frankfurter Winkelgassen — Darmstadt — Jetzt schreib ich wörtlich ab: — köstliches Befinden nach einem Schoppen Wein — Töpken mit einem leisen Hieb — der herrliche Melibocus im Abendglanzduft — Wein im Magen — der schreckliche Klepper — Verwechselung der Zügel — endliche Ankunft in Auerbach — Lottchen — bitterer Streit mit Töpken — ich ärgere mich seit Jahren zum erstenmal wieder — Ostermittwoch — schlechtes Wetter — die Bergstraße blütenschön — in Handschuchsheim die liederlichen Preußenfüchse — Ankunft in Heidelb. — Ende."

Wie nachhaltig das Spiel des italienischen Geigenmeisters auf Schumann gewirkt hatte, zeigt seine spätere Bearbeitung der Kapricen Paganinis fürs Pianoforte. Auch den bekannten Violinvirtuosen Ernst zu hören, fand Schumann ein paar Monate später Gelegenheit; doch ist kaum anzunehmen, daß dieser trotz seiner Leistungsfähigkeit, nach Paganini noch irgend einen bestimmenden Einfluß auf Schumanns Entschlüsse ausgeübt habe.

Gegen Ende des Sommersemesters war endlich der bedeutsame entscheidende Moment erschienen, da Schumann nach reiflichster Erwägung heraustrat, um frei und unverhohlen zu erklären, daß er fürderhin keinem andern Berufe angehören wolle und könne, als dem der Kunst. Die Zuversicht davon muß schon lange in ihm lebendig gewesen sein, denn sonst hätte die geschilderte Verwendung der Universitätsjahre offenbar zu den unmöglichen Dingen gehört. Aber Schumann brauchte, wie schon gesagt, Zeit, um die Idee reif werden zu lassen, und sich sattelfest gegen alle, seinem Plane etwa drohenden Angriffe zu machen, die er namentlich von seiner, der Künstlerlaufbahn abholden Mutter befürchten mochte. Zunächst teilte er dieser allein seine Entschließung mit, die er ihr als Einlage eines Schreibens an seinen Vormund[1] zugehen ließ, in dem die Wendung

[1] Briefe N. F. (2. Aufl.) S. 25.

„haben Sie innigen Dank für Ihre Aufmerksamkeit[1] und für alle die Umständlichkeiten, die ich Ihnen immer gemacht habe und nie in dem Maße vergelten kann" wie eine leise Vorbereitung auf die dem Vormunde bevorstehende Kenntnis des großen Entschlusses klingt. Der Brief aber an die Mutter, der als hochwichtiges Dokument von Schumanns Leben unverkürzt wiedergegeben werden muß, lautet wie folgt:

Heidelberg, den 30. Juli 1830.
5 Uhr.

Guten Morgen, Mama!

Wie soll ich Dir nur meine Seligkeit in diesem Augenblicke beschreiben! — Der Spiritus kocht und platzt an der Kaffeemaschine und ein Himmel ist zum Küssen rein und golden — und der ganze Geist des Morgens durchdringt frisch und nüchtern. — Noch dazu liegt Dein Brief vor mir, in dem eine ganze Schatzkammer von Gefühl, Verstand und Tugend aufgedeckt ist — die Zigarre schmeckt auch vortrefflich — — kurz, die Welt ist zu Stunden sehr schön, d. h. der Mensch, wenn er nur immer früh aufstünde.

Sonnenschein und blauer Himmel ist noch genug in meinem hiesigen Leben; aber der Cicerone fehlt und das war Rosen. Zwei meiner andern besten Bekannten v. H. . . . . . aus Pommern, zwei Brüder, sind auch vor acht Tagen nach Italien gereist und so bin ich oft recht allein, d. h. zuweilen recht selig und recht unglücklich, wie sich's nun trifft. Jeder Jüngling lebt lieber ohne Geliebte, als ohne Freund. Noch dazu wird mir's manchmal glühend warm, wenn ich an mich selbst denke. Mein ganzes Leben war ein zwanzigjähriger Kampf zwischen Poesie und Prosa oder nenn' es Musik und Jus. Im praktischen Leben stand für mich ein eben so hohes Ideal da, wie in der Kunst. — Das Ideal war eben das praktische Wirken und die Hoffnung, mit einem großen Wirkungskreise ringen zu müssen — aber was sind überhaupt für Aussichten da, zumal in Sachsen, für einen Unadeligen, ohne große Protection und Vermögen, ohne eigentliche Liebe zu juristischen Betteleien und Pfennigstreitigkeiten! In Leipzig hab' ich unbekümmert um einen Lebensplan so hingelebt, geträumt und geschlendert und im Grunde nichts Rechtes zusammengebracht; hier hab' ich mehr gearbeitet, aber dort und hier immer innig und inniger an der

[1] Schumann hatte gerade einen Brief mit der Bitte um Geld abgehen lassen wollen, als eine Sendung des Vormundes eintraf.

Kunst gehangen. Jetzt stehe ich am Kreuzwege und ich erschrecke bei der Frage: Wohin? — Folg' ich meinem Genius, so weist er mich zur Kunst, und ich glaube, zum rechten Weg. Aber eigentlich — nimm mir's nicht übel, und ich sage es Dir nur liebend und leise — war mir's immer, als verträtest Du mir den Weg dazu, wozu Du Deine guten mütterlichen Gründe hattest, die ich auch recht gut einsah und die Du und ich die „schwankende Zukunft und unsicheres Brod" nannten. Aber was nun weiter? Es kann für den Menschen keinen größeren Qualgedanken geben, als eine unglückliche, tote und seichte Zukunft, die er sich selbst vorbereitet hätte. Eine der früheren Erziehung und Bestimmung ganz entgegengesetzte Lebensrichtung zu wählen, ist auch nicht leicht und verlangt Geduld, Vertrauen und schnelle Ausbildung. Ich stehe noch mitten in der Jugend der Phantasie, die die Kunst noch pflegen und adeln kann; zu der Gewißheit bin ich auch gekommen, daß ich bei Fleiß und Geduld und unter gutem Lehrer binnen sechs Jahren mit jedem Klavierspieler wetteifern will, da das ganze Klavierspiel reine Mechanik und Fertigkeit ist; hier und da hab' ich auch Phantasie und vielleicht Anlage zum eigenen Schaffen — — nun die Frage: Eins oder das Andere; denn nur Eines kann im Leben als etwas Großes und Rechtes dastehen; — und ich kann mir nur die eine Antwort geben: nimm Dir nur einmal Rechtes und Ordentliches vor und es muß ja bei Ruhe und Festigkeit durchgehen und ans Ziel kommen. In diesem Kampf bin ich jetzt heißer, als je, meine gute Mutter, manchmal tollkühn und vertrauend auf meine Kraft und meinen Willen, manchmal bange, wenn ich an den großen Weg denke, den ich schon zurückgelegt haben könnte und den ich noch zurücklegen muß. — Was Thibaut anbelangt, so hat er mich längst schon zur Kunst hingewiesen; ein Brief von Dir an ihn würde mir sehr lieb sein und auch Thibaut würde sich freuen; er ist aber schon seit einiger Zeit nach Rom gereist, so daß ich (ihn) nicht wieder sprechen werde.

Blieb' ich beim Jus, so müßte ich unwiderruflich noch einen Winter hier bleiben, um bei Thibaut die Pandekten zu hören, die jeder Jurist bei ihm hören muß. Blieb' ich bei der Musik, so muß ich ohne Widerrede hier fort und wieder nach Leipzig. Wieck in L., dem ich mich gern ganz anvertraue, der mich kennt und meine Kräfte zu beurteilen weiß, müßte mich dann weiter bilden; später müßt' ich ein Jahr nach Wien und wär' es mir irgend möglich, zu Moscheles gehen. Eine Bitte nun, meine gute Mutter, die Du

mir vielleicht gern erfüllst. Schreibe Du selbst an Wieck in Leipzig und frage unumwunden: was er von mir und von meinem Lebensplan hält. Bitte um schnelle Antwort und Entscheidung, damit ich meine Abreise von Heidelberg beschleunigen kann, so schwer mir der Abschied von hier werden wird, wo ich so viel gute Menschen, herrliche Träume und ein ganzes Paradies von Natur zurücklasse. Hast Du Lust, so schließe diesen Brief in den an Wieck ein. Jedenfalls muß die Frage bis Michaelis entschieden werden und dann soll's frisch und kräftig und ohne Tränen an das vorgesteckte Lebensziel gehen.

Daß dieser Brief der wichtigste ist, den ich je geschrieben habe und schreiben werde, siehst Du und eben deshalb erfülle meine Bitte nicht ungern und gib bald Antwort. Zeit ist nicht zu verlieren.

Lebe wohl, meine teure Mutter und bange nicht. Hier kann der Himmel nur helfen, wenn der Mensch hilft.

Dein Dich innigstliebender Sohn
Robert Schumann.

Die Bestürzung, in welche der Inhalt dieses Briefes Schumanns Mutter versetzte, spiegelt sich deutlich in dem Schreiben wieder, welches sie an Fr. Wieck richtete. Hier folgt es:

Zwickau, den 7. August 1830.

Verehrter Herr![1]

Aufgefordert von meinem Sohn Robert Schumann, bin ich so frei mich an Sie wegen der Zukunft dieses von mir so geliebten Sohnes zu wenden. Mit Zittern und innerer Angst setze ich mich her, um Sie zu fragen, wie Ihnen der Plan gefällt, den sich Robert gemacht hat, und wovon Ihnen inliegender Brief Aufklärung gibt. Meine Ansichten sind es nicht, und ich bekenne Ihnen offen, daß mir für Roberts Zukunft sehr bange ist. Es gehört sehr viel dazu, sich in dieser Kunst auszuzeichnen, um einst Brod fürs Leben zu finden — weil zu viele große Künstler vor ihm sind —, und wäre auch sein Talent wirklich so ausgezeichnet, so ist und bleibt es noch immer ungewiß, ob er Beifall erhält, und er sich einer gesicherten Zukunft erfreuen kann —.

Beinahe drei Jahre hat er nun studiert und viel, sehr viel gebraucht — jetzt, wo ich glaubte, daß er balde am Ziele steht, sehe

[1] Dieser Brief ist, die Verbesserung einiger orthographischer und grammatischer Fehler abgerechnet, genau nach der Originalhandschrift kopiert.

ich ihn wieder einen Schritt tun, wo er wieder anfängt, sehe, wenn die Zeit errungen ist, wo er sich zeigen kann, daß sein ganzes unbedeutendes Vermögen dahin ist, und er dann immer noch von Menschen abhängt, und ob er Beifall erhält — Ach! ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie niedergedrückt, und wie traurig ich bin, wenn ich mir die Zukunft des Robert denke, er ist ein guter Mensch, die Natur gab ihm Geistesgaben, was Viele mit Mühe erringen müssen, kein unangenehmes Aeußere, — so viel Kapital, ohne Sorgen sein Studium zu verfolgen, wovon noch, ehe er sich selbst erhalten konnte, so viel bleiben konnte, daß er anständig leben konnte, und jetzt will er auf einmal in ein Fach einschlagen, was er vor 10 Jahren hätte anfangen sollen. — Wenn Sie Verehrter! selbst Vater sind, werden Sie fühlen, daß ich wohl recht habe, und mein Kummer nicht ohne Ursache ist — Meine andern drei Söhne sind unzufrieden darüber, und wollen durchaus, daß ich es nicht zugeben soll — allein ich bin nicht davon, ihn zu zwingen, wenn sein eigenes Gefühl ihn nicht leitet — denn wahrlich Ehre ist es nicht, nach drei verschwendeten Jahren — wieder als Lehrling anzufangen, und seine paar Taler auf's Ungewisse hinaus zu spielen. —

Auf Ihrem Ausspruch beruht **Alles**, die Ruhe einer **liebenden Mutter, das ganze Lebensglück** eines jungen unerfahrenen Menschen, der bloß in höheren Sphären lebet, und nicht ins praktische Leben eingehen will. Ich weiß, daß Sie die Musik lieben — lassen Sie das Gefühl nicht für Roberten sprechen, sondern beurteilen seine Jahre, sein Vermögen, seine Kräfte und seine Zukunft. Ich bitte, ich beschwöre Sie als Gatte, Vater und Freund meines Sohnes, handeln Sie als redlicher Mann! und sagen Sie unumwunden Ihre Ansichten, was er zu fürchten — oder zu hoffen hat —

Entschuldigen Sie die Zerstreutheit meines Briefs, ich bin aber von Allem so ergriffen, daß ich mich seelenkrank fühle, und mir nie ein Brief so schwer wurde, als dieser. Leben Sie glücklich! und geben Sie recht bald Nachricht

Ihrer

ergebenen Dienerin

C. Schumann, geb. Schnabel.

Die Entscheidung Wiecks[1] fiel durchaus günstig für Schumann aus; er hatte die hohe Begabung seines ehemaligen Schülers für

[1] Der betr. Brief Wiecks ist vollständig abgedruckt in Litzmanns Biographie Clara Schumanns, I, S. 21 f.

5*

die Tonkunst erkannt, und glaubte unter ausführlicher Darlegung aller Schattenseiten der Künstlerlaufbahn dennoch unbedingt zur Verfolgung derselben zuraten zu müssen, da es sich um ein bedeutendes Talent handele, welchem er unter gewissen Voraussetzungen sogar das günstigste Prognostikon stellen dürfe.

Hiermit war Schumanns Schicksal entschieden, sein fernerer Lebensweg vorgezeichnet, denn die Mutter erhob infolge des von Fr. Wieck abgegebenen Urteils keinen weiteren Einspruch gegen die Wünsche ihres Sohnes, sondern sandte ihm bald darauf als Bekräftigung ihrer Zustimmung Wiecks briefliche Erklärung.

Dieser glückliche Ausgang mochte selbst Schumanns kühnste Erwartungen übertreffen, und berauscht von dem Glücke, welches ihm solcher Bescheid vor die Sinne führte, schrieb er an Wieck am 21. August einen Brief, in dem es heißt:[1]

„Es hat lange gewährt, bis alle meine Ideen ruhiger und ebener geworden sind. Fragen Sie nicht, wie es nach Empfang der Briefe in mir tobte.... Der Weg zur Wissenschaft geht über Alpen und über recht eisige, der Weg zur Kunst hat seine Berge, aber es sind indische voller Blumen, Hoffnungen und Träume — so gings ungefähr im ersten Augenblicke, nachdem ich Ihren und meiner Mutter Brief gelesen hatte....

Ich bleibe bei der Kunst, ich will bei ihr bleiben, ich kann es und muß es. Ich nehme ohne Tränen von einer Wissenschaft Abschied, die ich nicht lieben, kaum achten kann; ich blicke aber auch nicht ohne Furcht auf die lange Bahn hinaus, die zum Ziele führt, ... Ich vertraue Ihnen ganz, ich gebe mich Ihnen ganz; nehmen Sie mich, wie ich bin und haben Sie vor allen Dingen Geduld mit mir. Kein Tadel wird mich niederdrücken und kein Lob soll mich faul machen. Etliche Eimer recht, recht kalter Theorie können mir auch nichts schaden und ich will ohne Mucksen hinhalten....“

Mit diesem überschwenglichen Briefe ging an demselben Tage ein zweiter an Schumanns Vormund ab, in welchem er, obwohl er dessen abweichende Ansichten kenne und zu würdigen wisse, hofft, daß es gelingen werde, auch ihn schließlich zufrieden zu stellen. Zunächst handele es sich nur um einen Versuch: „Ich widme mich sechs Monate lang in Leipzig bei Wieck ganz ausschließlich der Kunst. Vertrauen Sie ganz auf Wieck, verehrtester Herr Rudel, und warten Sie auf sein Urteil. Wenn er spricht, daß ich in drei Jahren

[1] Der vollständige Brief in Schumanns Briefen, N. F. (2. Aufl.) S. 25.

nach diesen sechs Monaten das höchste Ziel der Kunst erlangen kann, nun so lassen Sie mich in Frieden ziehen, dann gehe ich gewiß nicht unter; — hegt Wieck aber nur den geringsten Zweifel (nach diesen sechs Monaten), nun so ist ja in der Jurisprudenz noch nichts verloren. ..." Weiter bittet Schumann seinen Vormund um einen möglichst ansehnlichen Wechsel, damit er von Heidelberg fortkäme. „Es soll gewiß die letzte dringende Bitte der Art sein".

Dieser Brief blieb ohne Antwort. Inzwischen machte Schumann in Begleitung seines Schulfreundes Röller einen Ausflug nach Straßburg, wohin ihn die noch lebendige Begeisterung für die Julirevolution trieb. Nach der Rückkehr richtete er am 18. September 1830 noch einen, den letzten Brief an den Vormund, aus dem folgender Passus erwähnenswert ist: „Ich bin der einzige Student hier und irre einsam, verlassen und arm wie ein Bettler, mit Schulden obendrein, in den Gassen und Wäldern herum. Haben Sie Nachsicht mit mir, verehrtester Herr Rudel! aber schicken Sie mir nur diesmal Geld, nur Geld, und nötigen Sie mich nicht, zu meiner Abreise Mittel zu suchen, die mir sehr schaden könnten, und auch Ihnen nicht angenehm sein dürften."

Der Vormund gab diesem dringenden Ansuchen Gehör; er erhob aber zugleich Bedenken gegen die beabsichtigte Künstlerlaufbahn. Auf dieselben unterblieb indessen um so mehr jede Erwiderung, als eine solche, wie die Sachen einmal in Schumanns Innerem standen, für beide Teile überflüssig war.

Schumann rüstete sich zur Rückreise nach Leipzig. Er trat sie mit dem festen Willen an, sich demnächst ausschließlich der Virtuosenlaufbahn zu widmen. Sein Weg führte ihn den Rhein hinab über Detmold, wohin er sich begab, um seinen Freund Rosen, der bereits Ende Juni desselben Jahres als Dr. jur. nach Hause zurückgekehrt war, noch einmal zu sehen und zu genießen.

II.

Robert Schumanns Künstlerlaufbahn.

Leipzig.

1830—1840.

Neues Leben in Leipzig.

Mit vollem, frohem, hoffnungsreichem Herzen begrüßte Schumann Leipzig wieder, das er ehedem so gern verlassen. War doch sein Lieblingswunsch jetzt erfüllt; offen und sonder Scheu konnte er ferner seinem innern Drange nachgeben, und die freudige Aussicht, an der Hand eines Mannes, dem er Vertrauen schenkte, seinen neuen Lebensweg anzutreten, mußte ihm auch Beruhigung gewähren. Aber ganz abgesehen hiervon, hätte er überhaupt keinen geeigneteren Platz für seine Pläne finden können als Leipzig.

Die vielfach verbreitete Meinung, daß Leipzigs musikalische Bedeutung erst mit Mendelssohns einflußreicher Wirksamkeit in dieser Stadt begonnen habe, ist keineswegs unbedingt richtig. Die unbestreitbaren hohen Verdienste des genannten Meisters um diese Stadt bestehen darin, dem dortigen Kunstleben, namentlich aber dem Institut, welches speziell seiner Leitung anvertraut war, erfrischende, neubelebende Anregung, und einen bis dahin ungekannten Aufschwung gegeben zu haben. Die Musik blühte aber lange vor seinem Erscheinen in Leipzig, und sämtliche heute noch dort bestehenden Kunstinstitute, ausgenommen die Musikschule, welche mit eine Schöpfung Mendelssohns ist[1], existierten bereits 1835. Ja, die **Gewandhauskonzerte** speziell, deren Ursprung auf den 11. März 1743 zurückzuführen ist[2] und die nur eine vorübergehende Unterbrechung in jener für Leipzig denkwürdigen Periode von 1813—1814 erlitten,

---

[1] Über die Gründung der Leipziger Musikschule s. Neue Zeitschrift für Musik Bd. 19. S. 201.

[2] Die Continuatio Annalium Lips. Vogelii Tom. II. pag. 511. anno 1743, besagt folgendes: „Den 11. März wurde von 16 Personen, sowohl Adel als Bürgerlichen Standes das große Concert angeleget, wobei jede Person jährlich zur Erhaltung deßelben 20 Thlr., und zwar vierteljährlich 1 Louisd'or erlegen mußten, die Anzahl der Musicirenden waren gleichfalß 16 auserlesene Personen, und wurde solches erstlich in der Grimmischen Gaße bey dem Herrn Berg Rath Schwaben, nachgehends in 4 Wochen drauf, weil bei erstern der Platz zu enge bei Herr Gleditzschen dem Buchführer aufgeführet und gehalten."

Und ferner pag. 565. anno 1744:

„Den 9. März wurde der Jahres Tag des großen musicalischen Concerts mit einer Cantata, so Herr Dohles componiret mit Trompeten und Pauken gefeiert."

nahmen ihren eigentlichen Anfang am 25. November 1781[1]. Um diese Zeit war Adam Hiller Dirigent der Konzerte, d. h. der in denselben aufgeführten Gesangswerke; denn nur bei diesen fungierte ehedem ein besonderer Dirigent, während die Orchesterwerke durch den vorspielenden Konzertmeister vom ersten Violinpulte aus geleitet wurden. Ihm folgte in diesem Amte Kantor Schicht von 1785 bis 1810. Dessen Nachfolger war wiederum Kantor Schulz bis 1827. Zur Zeit endlich, als Schumann Leipzig dauernd zu seinem Aufenthaltsorte wählte, dirigierte Pohlenz gleichzeitig mit dem Konzertmeister Matthäi die Konzerte bis 1835; letzterer leitete die Instrumental- und ersterer die Vokalkompositionen. Um diese Zeit trat Mendelssohn regenerierend ein[2], und zwar zunächst insofern, als er sofort die Leitung der Orchesterwerke mit dem Dirigentenstabe einführte. Diese Neuerung fand, obwohl sie vorher schon von Spohr und Weber an anderen Orten durchgesetzt worden war, anfangs manchen Widerspruch. Doch verwandelte der letztere sich in freudige Anerkennung, als man die Trefflichkeit dieser Direktionsweise erkannt hatte. Der in Sachen des Berufes Mendelssohn eigene Ernst aber, die nachahmungswürdige Gewissenhaftigkeit und künstlerische Weihe, womit er die Gewandhauskonzerte vorbereitete und leitete, mußte dieselben bald zu glanzvollster Entfaltung emporheben, ohne jedoch die Bedeutsamkeit ihrer früheren Existenz vergessen zu machen.

Die Zahl der Gewandhauskonzerte belief sich ursprünglich auf 24; im Jahr 1827 wurde dieselbe jedoch auf 20 reduziert. Dieser Modus hat sich bis auf die Gegenwart vererbt[3]. Außer den in ihnen bewerkstelligten Aufführungen von Vokal- und Instrumentalkompositionen aller Gattungen, wurden sie zu allen Zeiten durch das Auftreten fremder namhafter Künstler und Künstlerinnen geschmückt.

Von dem regen Musikleben Leipzigs um die dreißiger Jahre überhaupt erhält man eine ungefähre Vorstellung, wenn man sich

[1] Der eigentliche Beginn der Gewandhauskonzerte ist insofern ins Jahr 1781 zu verlegen, als sie von diesem Jahre ab erst im Gewandhause, von dem sich auch ihr Name herschreibt, gehalten wurden. S. Allg. mus. Zeitung, Jahrgang 33, S. 801.

[2] Das erste Abonnementskonzert, welches Mendelssohn leitete, fand am 4. Oktober 1835 statt.

[3] Doch finden nach Ablauf der Konzerte zu Ende des Winters immer noch zwei Benefizkonzerte statt.

in aller Kürze die verschiedenen zu jener Zeit dort vorhandenen Kunstanstalten und Vereine vergegenwärtigt. Außer dem durch eine ruhmvolle Vergangenheit ausgezeichneten, damals unter Kantor Weinlig stehenden Thomanerchor[1], der noch bis heute in den Gewandhauskonzerten mitwirkt, besaß Leipzig ein Königl. Theater (seit August 1832 städtisch), eine Singakademie, einen Musik-Verein für weltliche und geistliche Vokalmusik (beide Gesellschaften unter Pohlenz' Leitung), den Pauliner Sängerverein in seinen ersten Anfängen, einen Orchesterverein, Euterpe genannt, gestiftet 1824, unter Leitung C. G. Müllers (später Musikdirektor in Altenburg) und endlich die Quartettakademien des Konzertmeisters Matthäi. Man sieht, wie sehr die musikgesättigte Atmosphäre Leipzigs geeignet war, der Entwickelung und Bildung eines Talents förderlich zu sein.

Wie vollkommen Schumann selbst hiervon überzeugt war, beweist ein Brief vom 28. Oktober 1846, in welchem er sich über den einzuschlagenden Bildungsgang eines Kunstjüngers Namens Meinardus[2] gegen dessen Vater folgendermaßen ausspricht: „Der einzige Weg zur Begründung seiner künftigen Carrière scheint mir nämlich der, daß er nach Leipzig und zwar auf das dortige Konservatorium müsse. Es ist meine Überzeugung, daß er auf diese Weise am schnellsten und sichersten gefördert wird. Bedeutende Männer wirken dort zusammen, man hört da die beste Musik, Fleiß und Nacheifer können nirgend anderswo so geweckt werden, als dort im Umgange mit andern Gleichaltrigen — mit einem Worte, es gibt in Deutschland, vielleicht in der Welt keinen besseren Ort für einen jungen Musiker als Leipzig".

Schumann bezog nach seiner, Michaelis 1830 erfolgten Ankunft in Leipzig am 20. Oktober ein gerade freistehendes Quartier in der Wieckschen Behausung, Grimmaische Gasse Nr. 36. Um so erwünschter mußte ihm dies sein, als er durch den unmittelbaren Verkehr mit seinem Lehrmeister hoffen durfte, den Plan, sich der Virtuosen-Laufbahn zu widmen[3], um so schneller zu verwirklichen. Der

[1] Es genügt hierbei bloß an den Kantor aller Kantoren Johann Sebastian Bach zu erinnern.

[2] Der spätere Komponist Ludwig Meinardus.

[3] Doch beabsichtigte Schumann nicht, sich dem Virtuosen-Wanderleben hinzugeben, wozu auch sein ganzes Wesen nicht gepaßt haben würde. Seiner Mutter schrieb er dementsprechend: „An den ‚reisenden Virtuosen' denke ich nicht — das ist ein saures, undankbares Leben". Neben der virtuosischen Ausbildung im Klavierspiel hatte Schumann übrigens auch den Beruf als Komponist fest ins

schöne Traum aber, in welchen ihn glückliche Umstände versetzt hatten, verwandelte sich schneller, als er wohl geahnt, wieder in eine schmerzensreiche Wirklichkeit.

Bald nämlich, nachdem der Klavierunterricht bei Fr. Wieck begonnen hatte, wurde Schumann von dem Wahn berückt, als brächten ihn die auf Anraten seines Lehrers unternommenen Studien nicht schnell genug vorwärts. Zu seinem Unglück, oder wenn man will zu seinem Glück, erinnerte er sich wieder jener in Heidelberg mit seinem Studiengenossen Töpken ersonnenen Manipulationen, vermöge deren er geglaubt hatte, den gradatim zu durchlaufenden Weg technischer Ausbildung bedeutend abkürzen zu können. So irrig nun auch diese Ansicht war, wie der Erfolg lehrte, so ist sie dennoch erklärlich bei einer Natur, deren geistiger Flug dem praktischen Können vorauseilend, sehr leicht geneigt sein mußte, die notwendigen Stadien einer bedachtsam schulgerechten technischen Entwickelung in ungestümer Weise überspringen zu wollen.

Dies letztere in bester Absicht zu versuchen, unternahm Schumann, ohne seinem Lehrer davon Mitteilung zu machen, bei verschlossenen Türen mehrere Wochen hindurch ein gewagtes Exerzitium. Seinen Bekannten, und namentlich dem schon erwähnten Julius Knorr teilte er nur gelegentlich gesprächsweise mit, daß er ein untrügliches Mittel gefunden habe, um die technische Ausbildung der Hände auf dem kürzesten und sichersten Wege zu erreichen; das Geheimnis, von dessen Anwendung er sich die überraschendsten Resultate versprach, vermochte ihm indes niemand zu entlocken: Er vertröstete auf den nahe bevorstehenden Zeitpunkt der Beweisführung. Als aber derselbe eintreten sollte, hatte Schumann bereits die Fähigkeit verloren, seine rechte Hand beim Klavierspiel zu gebrauchen. Die Sehne des Zeigefingers war überspannt worden, und die Folge davon war, daß dieser Finger sich bei einem beabsichtigten Niederschlage stets aufwärts bewegte. Man kann sich den Schreck des kühnen Autodidakten bei dieser Wahrnehmung denken.

Durch welches Experiment nun speziell dieses bedauerliche Resultat erfolgte, konnte niemand mit Bestimmtheit angeben. Nur aus

---

Auge gefaßt. Am 15. Mai 1831 schrieb er seiner Mutter: „Ich kann nur vier Ziele haben: Kapellmeister, Musiklehrer, Virtuos und Komponist. Bei Hummel ist z. B. alles vereint. Bei mir wird's wohl bei den beiden letzten sich bewenden. Wenn ich nur einmal alles in etwas bin, und nicht, wie ich's leider immer tat, etwas in allem".

einzelnen, zerstreut hingeworfenen Äußerungen Schumanns glaubte seine Umgebung entnehmen zu dürfen, daß er den Zeigefinger der rechten Hand mittels einer selbsterfundenen Maschine in die Höhe gezogen, und dann mit den andern Fingern, um die größtmöglichste Unabhängigkeit derselben zu erlangen, anhaltend geübt hatte. Der hingebende Ernst, mit dem dies Verfahren zur Ausübung gekommen sein mag, erhellt aus dem Umstande, daß Schumann eine Menge von Etüden eigens für diesen Zweck ersonnen und komponiert hatte.

Anfangs mochte das Fingerübel noch nicht bedenklich erscheinen, denn Schumann hegte den bereits im Dezember 1830 gefaßten Plan, zu Hummel nach Weimar zu gehen, was Fr. Wieck, als Schumann demselben eine darauf bezügliche Andeutung machte, sehr übel aufnahm. Indessen scheint er sich von Hummels Unterricht nicht viel versprochen zu haben, denn seiner Mutter schrieb er am 12. Dezember desselben Jahres, daß er „künftige Michaelis nach Weimar zu Hummel" wolle, um des pfiffigen Grundes wegen, nur ein Schüler von ihm zu h e i ß e n". Wirklich wandte er sich auch unterm 20. August 1831 brieflich an den Meister mit folgenden Worten: „Wenig nachdenkend über meine Bestimmung, meinen künftigen Lebensberuf, bezog ich die hiesige Universität, besuchte etliche Kollegien, trieb aber unter guter Leitung Klavierspiel und Komposition leidenschaftlich fort. Was mein Lehrer freilich zu regeln und zu bessern hatte, können sie sich leicht denken, da ich zwar a l l e K o n z e r t e v o m B l a t t s p i e l t e, i m G r u n d e a b e r d i e C-D u r-S k a l a e r s t a n f a n g e n m u ß t e".

Unterdessen hatte sich das Fingerleiden wesentlich verschlimmert, und „ohngefähr im Oktober" des Jahres 1831 schon trat, wie Schumanns Notizen besagen, die „Erlahmung der rechten Hand" ein. Nichtsdestoweniger hoffte Schumann auf eine Heilung, weshalb er alles Mögliche zur Beseitigung des Übels tat. Wie sicher er an dieselbe glaubte, geht daraus hervor, daß er unverdrossen mit der linken Hand allein fortübte. Diese erlangte dadurch eine außerordentliche Gewandtheit, deren Nachwirkung sich selbst noch bemerkbar machte, nachdem das Klavierspiel von Schumann längst schon vernachlässigt worden war.

Inmitten der Sorgen um seine kranke Hand wurde Schumanns Gemüt noch durch einen anderen Umstand beunruhigt. Im Sommer des Jahres 1831 erschien die von Osten her eingeschleppte Cholerаseuche in Deutschland, wodurch Schumann gleich vielen anderen

Menschen in große Aufregung versetzt wurde. Schon ehe sie die russisch-deutsche Grenze überschritten hatte, bemächtigte sich Schumanns ein unbehagliches Gefühl. Er war von einer Unpäßlichkeit heimgesucht worden, worüber er am 15. Mai seiner Mutter berichtete: „Sechs Tage hüte ich fast unaufhörlich die Stube; es liegt mir im Magen, im Herzen, im Kopf, ach überall. Sonst bin ich ungemein lebendig und bei Phantasie. Drei Tage hintereinander hab ich nach des Doktors Vorschrift schwitzen müssen, daß es eine Lust war. Auch zittert meine Hand beim Schreiben. Es liegt etwas Choleraartiges in mir", — und am 8. August sagte er ihr: „So gesund und fröhlich ich bin, so hab ich doch vor der Cholera Angst, weniger als Krankheit, als in ihren Folgen". Als dann aber von den Zeitungen die ersten Cholerafälle aus Berlin gemeldet wurden, nahm Schumanns Ängstlichkeit einen lebhafteren Charakter an. Seinen Brüdern sagte er in einem Briefe vom 5. September: „Ich muß Euch gestehen, daß ich eine peinliche, fast kindische Furcht vor der Cholera habe, und daß diese wenig Umstände machen wird, mich mit ihren Tatzen herauszureißen aus dem schönen, gewohnten Leben. Der Gedanke, jetzt zu sterben, nachdem ich zwanzig Jahre auf der Welt gelebt habe, ohne etwas zu tun als Geld zu vertun, kann mich außer mir bringen. Ich bin seit einigen Tagen in einer Art Fieberstimmung: tausend Pläne gehen mir durch den Kopf, zerfließen wieder und kommen wieder. Ich glaube sogar, daß der Mensch die Verpflichtung hat, einer epidemischen Krankheit auszuweichen, wenn er es kann, und die äußeren, bürgerlichen Verhältnisse ihm nicht offen entgegen treten. Da dies letzte bei mir der Fall nicht ist, so möcht ich wohl fort nach dem heiteren Italien, vielleicht auf ein halbes Jahr, oder vorläufig nach Augsburg mit Wieck, der nach Paris mit Probst geht, oder nach Weimar zu Hummel. Am liebsten möcht ich wieder hier bleiben, weil ich nicht die geringste Lust zum Reisen habe und in der Musik Fortschritte mache; kurz ich bin in der fatalsten Unruhe und Unentschlossenheit, daß ich mir lieber eine Kugel vor den Kopf schießen möchte.

Ich wollte Euch erst kein Wort sagen und ohne weiteres nach Italien bis Sicilien reisen; ich verwarf es aber doch. Alle Menschen wundern sich: daß ich nicht fortfliege. In einer Stadt zu sein, in der man binnen einer Stunde tot und lebendig sein kann, ist freilich nicht reizend. Meine Geschäfte sind alle besorgt; die Staatspapiere bei den Gerichten deponiert; der Paß nach Botzen und Italien

liegt auf dem Tisch. Es fehlt weiter nichts, als der Mutter und Eure Einwilligung und ich komme in vier Tagen nach Zwickau, halte mich einen Tag auf, und reise dann direkt nach Rom. Freilich bringt mich die Reise aus allem, aber doch nicht aus dem Leben oder gar in den Himmel. Ratet mir im Ernst! Hier kann ich nicht bleiben! .... Ich bitte Euch sehr und recht sehr, mir mit umgehender Post zu schreiben, ob ich die Reise mit Eurem Willen machen kann. Dann wird mich nichts hindern in der nächsten Minute auszureißen. — .... Ich bitte Euch nochmals, schreibt mir mit umgehender Post, denn in vier Tagen kann sie (nämlich die Cholera) schon hier sein".

Man sieht, in welche Exaltation Schumann durch das von seiner lebhaft erregten Phantasie ihm vorgemalte Schreckbild der unheimlichen Krankheit versetzt worden war. Es wird auf seine brieflichen Kundgebungen an seine Familienangehörigen nicht an beruhigendem Zuspruch gefehlt haben, der eine gute Wirkung auf ihn ausübte, denn am 21. September schon berichtete er der Mutter: „Ich hatte mir vor 14 Tagen himmelfest eingebildet, ich bekäme die Cholera und müßte daher fort reisen, weit, sehr weit, etwa nach Neapel oder Sicilien .... Ist's nun ein guter oder böser Genius gewesen, der mir von der Reise abriet — kurz die ganze Furcht ist seit einigen Tagen verschwunden mit samt der Reiselust, die überdem nicht groß war."

Nachdem Schumann das Cholerafieber glücklich überwunden hatte, nahm das Handleiden wieder mehr seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Dabei hielt er noch an dem Gedanken fest, sich eine Zeitlang bei Hummel in Weimar aufzuhalten, obwohl er sich davon für sein Klavierspiel nicht viel versprach. „Alle Welt rät mir ab, nach Weimar zu Hummel zu gehen, der zehn Jahre zurück wäre. Und dennoch werd ich zu Michaelis hingehen — erstens, der Abwechselung wegen, die, wie jede, neue Ideen bringt — sodann klugheitshalber, da ich doch noch nach Wien muß und der Name Hummel dort noch guten Klang hat", schrieb er am 5. Mai 1832 seiner Mutter. Im Hinblick hierauf fühlte Schumann nun aber auch den Antrieb, etwas Entschiedenes für die Heilung der kranken Hand zu tun. An seine Mutter schrieb er unterm 14. Juni desselben Jahres: „Eduard wird Dir von dem sonderbaren Unglück berichten, das mich betroffen hat. Dies ist der Grund zu einer Reise nach Dresden, die ich künftigen Montag mit Wieck dahin machen will". Die Fahrt nach

Dresden, von der er Anfangs Juli heimkehrte, unternahm Schumann auf den Rat seines Arztes, um dort eine medizinische Autorität zu konsultieren.

Zwei Monate später (am 9. August) schrieb er der Mutter: „Mein ganzes Haus ist eine Apotheke geworden. Es wurde mir denn doch mit der Hand bedenklich und geflissentlich verschob ich es, einen Anatomen zu fragen, weil ich sehr den Schwertstreich fürchtete, d. h. weil ich glaubte, er würde sagen, daß der Schaden unheilbar wäre. Ich machte schon allerhand Zukunftspläne, war fast entschlossen Theologie zu studieren[1] (nicht Jura) und schmückte mir meine Pfarrwohnung ordentlich mit lebenden Bildern aus, mit Deinem und anderen. Endlich ging ich zu Prof. Kühl, fragte ihn aufs Gewissen, ob es sich geben würde. — Er meinte nach einigem Kopfschütteln: „Ja, aber sobald nicht — d. h. unter einem halben Jahre nicht". Wie ich nun einmal das Ja hatte, so fiel mir der Stein vom Herzen und mit Freuden machte ich alles, was er verlangte. Genug war es, nämlich: Tierbäder — laß es Dir von Schurig erklären — zu nehmen, die Hand den ganzen Tag in warmen Brantweinspülig zu baden und des Nachts den Arm in einen Kräuterverband zu legen[2] — und so wenig wie möglich Klavier zu spielen. Die Kur ist nicht die reizendste, und ich fürchte mich sehr, daß von der Rindviehnatur etwas in meine übergehen möchte — doch ist sie im übrigen sehr stärkend. — Auch spür ich eine Kraft und eine herrliche Straffheit im ganzen Körper, daß ich ordentlich Lust habe — jemanden recht durchzuprügeln".

Schumann suchte sich, wie aus dem Schluß dieses Briefzitats hervorgeht, über die Bekümmernis, welche sein Handleiden ihm verursachte, mit Humor hinweg zu bringen. Allmählich machte er sich auch mit dem Gedanken vertraut, seine Pläne in betreff der möglichst vollendeten Ausbildung des Klavierspieles preiszugeben. Am 6. Nov. 1832 schrieb er seiner Mutter: „Was die Hand anlangt, so tröstet der Doktor immer; ich für mein Teil habe völlig resigniert und halte es für unheilbar. In Zwickau will ich wieder das Violoncello vornehmen[3], (wozu man nur die linke Hand braucht)

---

[1] Es war eben nur eine Augenblicksidee.

[2] Auch die Anwendung der Elektrizität wurde ihm verordnet.

[3] Schumanns Meinung, daß die rechte Hand beim Violoncellspiel ruhen könne, war eine irrige, denn die Haltung und Führung des Bogens mutet derselben, besonders aber dem Zeigefinger, welcher am meisten gelitten hatte, gleich-

was mir ohnehin zum Sinfonienkomponieren sehr nützlich ist. Währenddem ruht die rechte Hand — und nur Ruhe ist hier der rechte Arzt".

Gegen Töpken sprach sich Schumann in einem Briefe vom 5. April 1833 des näheren aus wie folgt: „Klavier spiele ich wenig noch, — erschrecken Sie nicht, — (auch ich bin resigniert und halte es für eine Fügung) an der rechten Hand habe ich einen lahmen gebrochenen Finger; durch eine an sich unbedeutende (?) Beschädigung und durch Nachlässigkeit ist das Übel jedoch so groß, daß ich mit der ganzen Hand kaum spielen kann". — Auf die Fingerexerzitien zurückkommend, welche ihm das Leiden gebracht hatten, bemerkt er in demselben Schreiben dann noch: „Freilich irrten wir, wenn wir durch eine oft eigensinnige Mechanik erlangen wollten, was nach und nach die Ruhe und Muße des späteren Alters von selber bringt[1] — oder: Wir faßten den Henkel so fest an, daß darüber bald das Gefäß verloren ging (umgekehrt ists freilich noch schlimmer). In dieser Hinsicht und um jene Fertigkeiten ins Gleichgewicht mit den anderen Kräften zu bringen, habe ich mich oft berichtigen müssen, Vieles, was ich sonst für untrüglich hielt, als hemmend und nutzlos verworfen und oft die Potenzen auf entgegengesetztem Wege zu vereinigen gesucht. Denn wie in der physischen Welt heben und verdoppeln sich gleiche Kräfte, aber die stärkere ist der Tod der schwächeren und, um es auf die Kunst anzuwenden, nur durch harmonische Ausbildung der Fertigkeit und Fähigkeit (Schule und Talent) entsteht ein künstlerisches Rundes".

Schumann hatte also in betreff der virtuosen Ausbildung des Klavierspieles „völlig resigniert". Dennoch machte er demnächst noch einen letzten Versuch zur Heilung seiner leidenden Hand. Der Mutter schrieb er darüber am 28. Juli 1833: „Mein Handübel lasse ich jetzt homöopathisch[2] behandeln. Doktor Hartmann sagte

falls erhebliche Anstrengungen zu, wenn auch andere als das Klavierspiel. Er wird sich also wohl nicht weiter mit dem Violoncell befaßt haben. Wie wenig er übrigens mit der Technik dieses Instrumentes, welchem er sich vorübergehend in den Jünglingsjahren gewidmet hatte, vertraut war, beweist der Umstand, daß er sich bei seinen Kompositionen für dasselbe von Fachmännern beraten ließ. Namentlich war dies in betreff seines Cello-Konzerts der Fall.

[1] Schumann hatte schon in Heidelberg vereint mit Töpken anstrengende mechanische Exerzitien gemacht.

[2] Ohne Zweifel auf Anraten Wiecks, welcher bereits ein enthusiastischer Anhänger der Homöopathie war, als Hahnemann, Begründer derselben, noch in Leipzig wohnte, von wo er im Jahre 1821 nach Köthen zog.

lachend: „Das könne kein Allopath kurieren — in einem Vierteljahr solle das Übel geheilt sein", nahm ein klein, klein Pulverchen heraus und verordnete strenge Diät, wenig Bier, weder Wein noch Kaffee. Die Elektrizität, die ich vorher brauchte, hatte hier vielleicht mehr geschadet, da der kranke Teil durch zu stark reizende Mittel eher abgestumpft wird. So windig mir auch die ganze Homöopathie vorkommt, so freute mich doch das Vertrauen, das der Doctor zeigte, und das ist schon etwas".

Doch auch die Homöopathie vermochte das Handübel nicht zu beseitigen. Schumann tat nun nichts weiter in der Sache. Seiner Mutter, die sich sehr besorgt zeigte, sagte er in einem Briefe vom 19. März 1834: „Wegen des Fingers mache Dir keine Unruhe! Komponieren kann ich ohne ihn und als reisender Virtuose würde ich kaum glücklicher sein — dazu war ich von Haus aus verdorben. Beim Phantasieren stört es mich nicht. Es hat sich sogar mein alter Mut, vor Leuten zu phantasieren, eingestellt, so neulich bei Vorth, der mich zu Tische gebeten hatte". Schumann empfand es aber noch nach Jahren schwer, daß es ihm versagt blieb, seine Kompositionen selbst am Instrumente zur vollen Geltung zu bringen. Im Dezember 1838 äußerte er sich demgemäß brieflich von Wien aus gegen seine Braut Clara Wieck: „Unglücklich fühle ich mich manchmal und hier gerade, wo ich eine leidende Hand habe. Und Dir will ichs sagen: Es wird immer schlimmer. Oft hab ichs dem Himmel geklagt und gefragt: „Gott warum hast Du mir gerade dieses getan?" Es wäre mir hier gerade von so großem Nutzen; es steht alle Musik so fertig und lebendig in mir, daß ich es hinhauchen müßte; und nun kann ich es nur zur Not herausbringen, stolpere mit einem Finger über den anderen. Das ist gar erschrecklich und hat mir schon viele Schmerzen gemacht".

Und auch gegen seinen Verehrer Simonin de Sire sprach er sich brieflich (15. März 1839) in gleichem Sinne aus, indem er ihm schrieb: „Ich selbst bin durch ein unglückliches Geschick des vollkommenen Gebrauchs meiner rechten Hand beraubt worden und spiele meine Sachen nicht, wie ich sie in mir trage. Das Übel der Hand ist nichts, als daß einige Finger (wohl durch zu viel Schreiben und Spielen in früherer Zeit) ganz schwach geworden, so daß ich sie kaum gebrauchen kann. Dies hat mich schon oft betrübt — nun, der Himmel gibt mir aber dafür dann und wann einen starken Gedanken, und so denke ich der Sache nicht weiter". Tröstlich war

es ihm, daß er seine „rechte Hand" an Clara Wieck, als Interpretin seiner Kompositionen hatte.

Wir kehren zum Jahr 1830 zurück, in welchem das Fingerleiden seinen Anfang nahm. Um dieselbe Zeit — es war im Herbst — begann Schumann, nachdem er kurz vorher „wenige Stunden" (so besagt sein Notizbuch) in der Theorie bei dem damals zu Leipzig weilenden Musikdirektor Kupsch genommen, endlich einen gründlichen und andauernden theoretischen Kursus unter Heinrich Dorns Leitung, welcher das Amt des Kapellmeisters am Theater in Leipzig bekleidete. In einer an den Verf. d. Bl. gerichteten Zuschrift vom 7. September 1856 berichtete Dorn darüber wörtlich:

„Robert Schumann wurde mir im Herbst 1830[1] durch Herrn v. Luhe vorgestellt. Luhe war sächsischer Offizier gewesen, bearbeitete oder gab heraus ein Handbuch der Militär-Wissenschaften, und war mir aus unserer literarischen Gesellschaft „der Tunnel über der Pleiße" bekannt geworden. (Später, glaube ich, wurde er Buchhändler und wenn ich nicht irre findet sich auch darüber eine kurze Notiz in den beifolgenden Briefen Sch.s an mich[2]). Schumann spielte mir seine Variationen über den Namen Abegg vor, die später auch im Druck erschienen. Er hatte damals noch keinen theoretischen Unterricht erhalten — wenigstens keinen regelmäßigen; denn ich fing mit ihm vom Generalbaß-ABC an, und der erste vierstimmige Choral, den er mir zur Probe seiner harmonischen Kenntnisse aussetzen mußte, war ein Muster regelwidriger Stimmführung. Der Unterricht wurde bis Ostern 32 fortgesetzt, und eine seiner letzten Arbeiten war ein kanonischer Satz im dopp. (alten) Cp. (Kontrapunkt) der Duodezima, welchen ich noch lange unter meinen Papieren aufbewahrt habe, da er zugleich eine interessante Klavierstudie war. Bei dem oftmaligen Wechsel meines Wohnortes ist auch dieses Andenken, wie so manches andere verloren gegangen. Schumann war während seiner Schulzeit ein unverdrossener Arbeiter, und wenn ich ihm ein Beispiel aufgab, lieferte er dann immer mehrere — die ersten

[1] In seinem Notizbuch steht: „Ende 1831 (?) Unterricht bei Heinrich Dorn. Das in Parenthese von Schumann hier zugefügte Fragezeichen beweist, daß er, als er im Jahre 1840 seine Notizen niederschrieb, über die Zeit des Beginnes dieses Unterrichtes nicht ganz im klaren war.

[2] Allerdings befindet sich in dem Briefe, welchen Schumann unterm 5. September 1839 an Dorn richtete, die Mitteilung „Luhe ist Buchhändler in Adorf".

6*

Übungen im doppelten Kontrapunkt nahmen ihn so in Anspruch, daß er mich einmal brieflich einlud, ihm die Stunde ausnahmsweise in seiner Wohnung zu geben, da er sonst immer zu mir kam, „er könne sich nicht losreißen". Ich kam und fand ihn beim Champagner, mit dem wir dann gemeinschaftlich das trockene Studium anfeuchteten. Er war damals noch ein bildschöner junger Mann, kniff nur die blauen Augen[1] ein bischen eng zusammen, hatte aber, wenn er lächelte, immer die schelmischen Grübchen in den Wangen. Sein Klavierspiel vernachlässigte er schon damals; zum öffentlichen Auftreten hätte es ihm überdies an Mut gefehlt — er machte jederzeit den Eindruck eines schüchternen jungen Mannes; mir gegenüber unter vier Augen war er aufgeräumt und gesprächiger".

Je länger der Unterricht bei Dorn währte, desto mehr erkannte Schumann dessen Wert. Gegen Ende desselben war ihm aber noch nicht Wesen und Bedeutung der Fuge als selbständige und charakteristische Kunstform zu völlig klarem Bewußtsein gelangt, wie aus einem Briefe an Wieck vom 11. Januar 1832 hervorgeht, in welchem Schumann sagt: „Mit Dorn werd' ich mich nie amalgamieren können; er will mich dahin bringen, unter Musik eine Fuge zu verstehen — Himmel! Wie sind doch die Menschen verschieden: Und allerdings fühl ich, daß die theoretischen Studien guten Einfluß auf mich gehabt haben. Wenn sonst alles Eingebung des Augenblicks war, so sehe ich jetzt mehr dem Spiel meiner Begeisterung zu, stehe vielleicht manchmal mitten drinnen still, um mich umzusehen, wo ich bin".

Schumann betrachtete damals die „Fuge" offenbar nur erst als Studienform, als Vehikel zur Erlangung kontrapunktischer Gewandtheit. Später dachte er freilich anders darüber, wie die Fugengebilde in seinem op. 60 und 72 beweisen. Aber er war doch jedenfalls schon zu der Einsicht gelangt, daß „nur durch harmonische Ausbildung der Fertigkeit und Fähigkeit (Schule und Talent) ein künstlerisches Rundes" entstehen könne, wie er sich im folgenden Jahre brieflich gegen Töpken aussprach[2]. Als er den Brief an Wieck schrieb, aus welchem das vorstehende Zitat entnommen ist, war er „bis zur dreistimmigen Fuge" gekommen. Drei Monate später sah Dorn sich veranlaßt, den bis dahin erteilten Unterricht

[1] So viel ich mich erinnere, hatte Schumann graue Augen, doch mögen sie in jüngeren Jahren bläulich gewesen sein.

[2] S. S. 81 d. Bl.

aufzugeben, wie es scheint, weil er nicht mehr ganz so zufrieden mit seinem Schüler war wie früher. Es ist dies aus dem Anfang eines Briefes zu schließen, den Schumann unterm 25. April (1832) an Dorn richtete. Darin sagte er ihm: „Was konnte Sie zu einem so plötzlichen Abbrechen unseres Verhältnisses veranlassen? Freilich bat ich so lange um Nachsicht und Entschuldigung, daß Ihnen die Sache lästig wurde. Aber daß mich der Führer so kurz vor dem Ziele verlassen konnte, glaubte ich kaum; denn erst jetzt, nachdem ich zwei meiner Bekannten bis zu den Ligaturen verholfen habe, sah ich Ihren gründlichen und sicheren Lehrgang. ...

Glauben Sie nicht, daß ich seit Ihrer Trennung still gestanden oder faul gewesen bin. Aber es ist, als wenn sich meine ganze Natur jedem Antrieb von außen widersträubt und als wenn ich auf das Ding erst von selbst fallen müßte um es zu verarbeiten und ihm seine Stelle anzuweisen. Wo wir stehen geblieben waren, bin ich daher bedächtig fortgegangen (nach Marpurg) gebe aber (ich gestehe es Ihnen) nicht die Hoffnung auf, bei Ihnen noch einmal die Lehre vom Canon zu hören, sehe auch das Durch- und Durch-Nützliche der Theorie ein, da Falsches und Schädliches nur in Übertreibung oder verkehrter Anwendung liegt".

Die Hoffnung, Dorn würde sich auf diese Zuschrift zur Wiederaufnahme des Unterrichtes bereit zeigen, erfüllte sich nicht. Schumann verübelte ihm dies nicht, erkannte vielmehr freudig die Förderung an, welche er diesem Künstler zu verdanken hatte. In diesem Sinne schrieb er 14 Tage später seiner Mutter: „Dorn, mein theoretischer Lehrer, hatte mich innerlich weit gebracht, indem ich durch anhaltendes Studium die schöne Klarheit gewonnen hatte, die ich wohl früh schon geahnt, mir aber oft gefehlt hatte".

Schumann war übrigens durch Dorns Unterweisung zu einem Standpunkt gelangt, von dem aus er selbst sich mit Sicherheit weiter bringen konnte. Seinem alten Zwickauer Musiklehrer Kuntsch schrieb er am 27. Juli (1832): „Den theoretischen Unterricht hab ich vor etlichen Monaten bis zum Canon bei Dorn vollendet, den ich nach Marpurg[1] für mich durchstudiert habe. Marpurg ist ein sehr achtungswerter Theoretiker. Sonst ist Sebastian Bachs wohltemperiertes Klavier meine Grammatik, und die beste ohnehin. Die Fugen selbst hab' ich der Reihe nach bis in ihre feinsten Zweige

[1] Friedr. Wilh. Marpurg, berühmter Theoretiker des 18. Jahrh. Geb. 1. Okt. 1718, gest. 22. Mai 1795.

zergliedert; der Nutzen davon ist groß und wie von einer moralisch-stärkenden Wirkung auf den ganzen Menschen, denn Bach war ein Mann — durch und durch; bei ihm gibts nichts Halbes, Krankes, ist alles wie für ewige Zeiten geschrieben. Nun muß ich ans Partiturenlesen und an Instrumentation".

Hiermit stimmt überein, was Schumann in seine eigenhändig geführte Kompositionsübersicht eintrug. Es findet sich da beim Jahre 1832 die Notiz: „Viele kontrapunktische Studien."

Wie erkenntlich Schumann auch später noch für den von Dorn empfangenen Unterricht war, der ihm ja im Grunde erst das innere Wesen der Tonkunst erschloß, geht aus einem an denselben gerichteten Briefe vom 14. September 1836 hervor, in welchem es heißt: „ich denke fast täglich an Sie, oft traurig, weil ich doch gar zu unordentlich lernte, immer dankbar, weil ich trotzdem mehr gelernt habe, als Sie glauben". Bei anderer Gelegenheit fand Schumanns Erkenntlichkeit gegen Dorn noch weiteren Ausdruck, indem er ihm Dankbarkeit mit den Worten zollte: „Dem Manne, der mir Aufklimmendem zuerst die Hand gab, und wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menschentreiben weniger sähe und mehr vom reinen Kunstäther". Nichtsdestoweniger schrieb Schumann im Jahr 1839 an Simonin de Sire, daß er von Jean Paul „mehr Kontrapunkt gelernt" habe, als von seinem Musiklehrer, eine Äußerung, die eben nur metaphorisch zu nehmen ist.

Was Dorn ihn gelehrt hatte, haftete fest in Schumanns Seele, und trieb ihn wiederholt an, zeitweilig mit Eifer und Beharrlichkeit auf eigene Hand kontrapunktische Studien zu machen, um volle technische Beherrschung des Stofflichen für seinen Beruf als Tonsetzer zu erstreben. Und dies tat er selbst noch, als er bereits die Höhe der Meisterschaft erklommen hatte, wie aus einer dem Jahr 1845 angehörenden Notiz in seinem Kompositionsverzeichnis zu entnehmen ist, wo die Worte stehen: „Viele kontrapunktische Studien". Hierauf wird weiterhin zurückzukommen sein.

Schumann hatte, wenn auch erst spät, einsehen lernen, wie unentbehrlich das theoretische Studium für den schaffenden Künstler ist, und der Umstand, daß seine Kraft unter demselben nicht erlahmte, (wie es so häufig bei Scheintalenten oder schwächlichen Naturen der Fall ist), sondern nach und nach sich immer mehr stärkte und hob, zeugt recht eigentlich für seine echte und hohe musikalische Begabung.

Ehe Schumann mit Dorn in Verbindung trat, beschäftigte ihn die Fortsetzung an dem in Heidelberg begonnenen, aber niemals beendeten Klavierkonzerte in F-Dur. Auch Klavieretüden fertigte er zu seinem persönlichen Gebrauch. Außerdem trug er sich, nachdem er schon Dorns Schüler geworden, mit der Idee einer großen Oper, wozu er keinen geringeren Stoff ausersehen hatte, als Shakespeares „Hamlet". An seine Mutter berichtete er unterm 12. Dezember 1830: „Mit der großen Oper hat es seine Richtigkeit; ich bin in Feuer und Flammen, und wüte den ganzen Tag in süßen, fabelhaften Tönen. Die Oper heißt: „Hamlet", der Gedanke an Ruhm und Unsterblichkeit gibt mir Kraft und Phantasie". — Natürlich stand Schumann von diesem Unternehmen sehr bald ab, da ihm die Fertigkeiten zur Gestaltung eines großen komplizierten Werkes, wie es eine Oper ist, noch vollständig fehlten. Man sieht aber, daß er sich schon damals im Gefühl seiner außerordentlichen Begabung die höchsten Ziele steckte.

Das Jahr 1831 brachte zunächst ein Werk zur Vollendung, welches um die Mitte April 1832 als op. 2 veröffentlicht wurde: die „Papillons". Diese Komposition besteht aus zwölf mehr oder weniger kurzen Sätzen, von denen die Nummern 1, 3, 4, 6 und 8 in Heidelberg, die übrigen dagegen erst in Leipzig entstanden.

Wenn Schumann sich in den Abegg-Variationen zur Hauptsache als ein Tonsetzer zu erkennen gibt, der die Klaviatur mit Kenntnis und Gewandtheit behandelt, so enthüllt er in den „Papillons" schon deutliche Spuren einer individuellen Tonsprache. Im Bewußtsein davon schrieb er der Mutter: Während des Niederschreibens der Papillons fühle ich recht, wie sich eine gewisse S e l b s t ä n d i g k e i t entwickeln will, die jedoch die Kritik meist verwirft. —"

Freilich hat die Ausdrucks- und Gestaltungsweise in diesem Werke noch etwas entschieden Aphoristisches, so daß es zu breiteren, gründlich ausgeführten Gebilden noch nicht kommt, wie denn auch eine Ideenbeziehung der einzelnen Sätze zu einander nicht vorhanden ist, man müßte denn die Kombinierung der ersten Nummer mit dem „Großvatertanz" in Nr. 12 dafür nehmen. Indessen wollte Schumann seinen Ergüssen eine poetische Tendenz zugrunde gelegt wissen, wie seine darauf bezüglichen brieflichen Auslassungen zeigen. Am 17. April 1832 schrieb er seinen Familienangehörigen bei Übersendung der Komposition nach Zwickau: „Bittet sodann alle, daß sie sobald als möglich die Schlußszene aus Jean Pauls Flegel-

jahren lesen möchten, und daß die Papillons diesen Larventanz eigentlich in Töne umsetzen sollten und fragt sie dann, ob vielleicht in den Papillons Etwas von Winas Engelsliebe, von Walts Dichtergemüt und von Vults scharfblitzender Seele richtig wiederspiegelt — sagt und fragt dies alles und noch mehr, noch mehr".

Gegen Ludwig Rellstab, den Herausgeber der „Iris", sprach sich Schumann bei Übersendung der Papillons, in einem Briefe vom 19. April desselben Jahres folgendermaßen aus: „Weniger für den Redacteur der Iris, als den Dichter und den Geistesverwandten Jean Pauls, erlaub ich mir den Papillons einige Worte über ihr Entstehen hinzuzufügen, da der Faden, der sie in einander schlingen soll, kaum sichtbar ist. Ew. Wohlgeboren erinnern sich der letzten Szene in den Flegeljahren — Larventanz — Walt — Vult — Masken — Wina — Vults Tanzen — das Umtauschen der Masken — Geständnisse — Zorn — Enthüllungen — Forteilen — Schlußszene und dann der fortgehende Bruder. — Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluß schien mir nur ein neuer Anfang — fast unbewußt war ich am Klavier und so entstand ein Papillon nach dem andern. Möchten Ew. Wohlgeboren in diesen Ursprüngen eine Entschuldigung des Ganzen finden, das im einzelnen sehr oft eine verdient!"

Schumann bezog also die Entstehung der Papillons, wie aus diesen Briefstellen hervorgeht, ganz ausdrücklich auf die Schlußkapitel von Jean Pauls Flegeljahren. Auch gegen seine Freundin Henriette Voigt äußerte er sich ähnlich, indem er ihr zwei Jahre später (im Sommer 1834) brieflich über die Papillons bemerkte: „Manches können Sie von mir darüber erfahren, wenn es nicht Jean Paul besser täte. Haben Sie einmal eine freie Minute, so bitt ich Sie, das letzte (soll heißen vorletzte) Kapitel der Flegeljahre zu lesen, wo alles schwarz auf weiß steht bis auf den Riesenstiefel in Fis-Moll[1] (beim Schluß der Flegeljahre ist's mir, als würde das Stück [allerdings] geschlossen, als fiele aber der Vorhang nicht herunter)". —

Im Widerspruch zu diesen Kundgebungen steht es freilich wieder, wenn Schumann der Freundin schließlich sagt: „Ich erwähne noch, daß ich den Text der Musik untergelegt habe, nicht umgekehrt — sonst scheint es mir „ein töricht Beginnen". Nur der letzte, den

[1] Dürfte sich auf Nr. 2 der Papillons beziehen.

der spielende Zufall zur Antwort auf den ersten gestaltete, wurde durch Jean Paul erweckt".

Schumann erklärte hier also im Gegensatz zu den vorhergehenden Zitaten ausdrücklich, daß allein das letzte Stück durch Jean Paul angeregt worden sei. Ob man sich hiernach ein deutliches Bild von der beabsichtigten Gesamtbedeutung dieser Komposition wird machen können, ist um so fraglicher, als Schumann selbst darüber nicht ganz im klaren gewesen zu sein scheint.

Schumann liebte eine gewisse mystische Symbolik, ein verhülltes Hindeuten auf poetische Intentionen, wie dies so manche seiner folgenden Klavierkompositionen erkennen lassen. Diese mystische Symbolik ist als ein Produkt jener von unserm Meister verfolgten romantischen Richtung anzusehen, welche poetische Ideenkombination in geistreicher und tiefsinniger Weise auszudrücken bestrebt ist, ohne doch dabei die plastische Klarheit und einfache Wahrheit der sinnlichen Erscheinung zu erreichen, wodurch dergleichen Ideenverbindungen dem Genießenden unmittelbar zugänglich werden könnten. So hatte nun auch die Benennung „Papillons" für Schumann eine tiefere symbolische Bedeutung. Daß aber diese den von ihm supponierten Grundgedanken gleichsam verschleiernde Benennung Anlaß zu mißverständlicher Auffassung des Werkes selbst geben mußte, darf nicht Wunder nehmen. So wurde in einer sehr wohlwollend gehaltenen Besprechung[2] desselben gesagt, die Komposition sei „meist schäkernd, flatterhaft und kokettierend; ein Spiegelbild der Schmetterlingsnatur", wozu Schumann in einer Zuschrift an Töpken vom 5. April 1833 bemerkt: „Die Papillons sollen bei weitem etwas anders sein; im nächsten Brief erhalten Sie den Schlüssel zum Verständnis derselben".

Es ist nicht bekannt geworden, ob Schumann seinem Freunde

[1] Hierin begegnete Schumann sich bis zu einem gewissen Grade mit seinem Lieblingsdichter, so daß man ihn mit Beziehung auf gewisse Kompositionen seiner ersten schöpferischen Periode als den Jean Paul der Musik bezeichnen könnte. Er war aber für dergleichen Komplimente nicht im mindesten empfänglich, wie aus einem an Clara Wieck gerichteten Briefe vom Jahre 1838 zu ersehen ist. Darin sagt er ihr: „Nenne mich bei Leibe nicht mehr Jean Paul den Zweiten oder Beethoven den Zweiten; da könnte ich Dich eine Minute lang wirklich hassen; ich will zehnmal weniger sein als andere, aber nur für mich etwas".

[2] Nach Schumanns Angabe rührte sie vom Dichter Grillparzer her. S. die von Schumann mit Randglossen versehene Rezension über op. 1 und 2: Briefe Sch.s, neue Folge, S. 28 f. Hanslick bemerkt dagegen in seinen „Musikalischen Stationen", (S. 356) Grillparzer habe sich niemals als öffentlicher musikalischer Kritiker betätigt.

Töpken die in Aussicht gestellte Aufklärung über die Papillons gegeben hat. Wenn es aber geschehen sein sollte, so dürfte dieselbe schwerlich mehr besagt haben, als seine vorstehend mitgeteilten Äußerungen, aus denen mit Bestimmtheit nur zu entnehmen ist, daß Schumann durch die Lektüre von Jean Pauls mehrerwähntem Romane zu seiner Komposition angeregt wurde, und daß er, wie die hier und da an den Tanzrhythmus anklingende Ausdrucksweise vermuten läßt, das vom Dichter geschilderte Maskenfest in Tönen habe illustrieren wollen. Einen Anhalt für diese Annahme bietet auch Schumanns Schlußbemerkung: „Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Turmuhr schlägt sechs"[1], was durch die sechsmalige Wiederholung des Tones a versinnlicht ist. Die Einflechtung des „Großvatertanzes" spricht gleichfalls dafür. Zur Herbeiziehung dieser populären Weise mit ihrem im $^2/_4$ Takt stehenden Nachsatz, welche der Spezies des sogenannten „Kehraus" oder „Kehrab" angehört, wurde Schumann augenscheinlich durch Jean Paul angeregt, denn im 32. Kapitel der Flegeljahre, überschrieben: „Heller im Straußenmagen" läßt der Dichter den Vult „fünf oder sechs Kehrause und Valetstürme" spielen.

Die Papillons, den drei Schwägerinnen Schumanns, Therese, Emilie und Rosalie Schumann gewidmet, denen er in inniger Freundschaft zugetan war, sind rein musikalisch betrachtet ohne eigentlichen Kunstwert, und nur insofern von Interesse, als sie eine Reihe gegensätzlicher Stimmungen enthalten, welche das Streben nach eigentümlich charakteristischer Ausdrucksweise offenbaren. Ausgeführter und anziehender als alles Vorhergehende sind die beiden letzten Stücke. Das „Finale" gewährt ein besonderes Interesse durch die schon erwähnte Kombination des Großvatertanzes[2] mit dem ersten Stück, dessen melodische Figur in der Oberstimme erscheint, während der genannte Tanz den Baß bildet, nachdem er vorher bereits allein erklungen ist. Die Gestaltung des Ganzen zeugt fast ebenso sehr wie in den Abeggvariationen, noch von einer, durch die Unbekanntschaft mit der Tonsetzkunst erklärlichen Befangenheit. Geglückte Einzelheiten sind offenbar bei weitem mehr die Folge des

[1] In der Volksausgabe von Schumanns Kompositionen ist diese Bemerkung fortgelassen.

[2] Der „Großvatertanz" spielt eine gewisse Rolle bei Schumann, ebenso die „Marseillaise". Beide Weisen finden sich in seinen Werken mehrmals, die erstere namentlich in humoristischer Anwendung.

musikalischen Instinktes als eines klar bewußten, mit Sicherheit sich kundgebenden Ausdrucksvermögens[1].

In diesem Sinne, obwohl mit großer Reserve, sprach sich auch Hummel gegen Schumann brieflich aus. Er schrieb ihm: „Ich habe ihre zwei letzten (es waren die ersten von Schumann veröffentlichten) Werke mit Aufmerksamkeit durchgesehen, und mich dabei Ihres regen Talentes sehr erfreut; alles, was ich darüber zu bemerken hätte, wäre höchstens ein zuweilen schnell aufeinander folgender Harmoniewechsel usw. — Auch scheinen Sie sich öfters der Originalität, die Ihnen übrigens eigen ist, etwas zu sehr hinzugeben; ich wünschte nicht, daß Sie sich dieses, aus Angewohnheit, zum Stil machten, weil es der Schönheit, Freiheit und Klarheit einer wohlgeregelten Komposition nachteilig sein würde". Dieser Auslassung fügte Hummel hinzu: „Fahren Sie so fleißig und ruhig fort, und ich zweifle nicht, daß Sie Ihren Zweck vollkommen erreichen werden".

Ferner entstanden im Laufe des Jahres 1831: „Erster Satz einer Sonate in H-Moll" (nach Schumanns eigener Angabe in der Kompositionsübersicht unter dem Titel Allegro als op. 7[2] gedruckt) und Variationen über ein Originalthema in G-Dur. Die letzten sind unbekannt geblieben. Das „Allegro" gehört nach Form und Inhalt zu den wenigst geglückten Geistesprodukten Schumanns. Es vermag bei dem Mangel an Beherrschung und Klarheit der Gestaltung kaum Sympathie zu erwecken. Schumann selbst äußerte sich in lakonischer Weise darüber, indem er seiner Freundin Henriette Voigt am 24. November 1834 schrieb, „daß der Verfasser mehr tauge, als sein Werk und weniger als die, der es zugeeignet ist"[3].

[1] Eine Nummer der Papillons (Nr. 8) stand ursprünglich in D-Moll. In dieser Tonart spielte er sie zuerst seinem Freunde Töpken in Heidelberg unter der Firma eines Schubertschen Walzers vor, und freute sich, seine Autorschaft schalkhaft in Anspruch nehmend, hinterher ungemein über das Gelingen der Mystifikation.

[2] Sicher waltet bei dieser Angabe Schumanns ein Irrtum ob. Als op. 7 existiert im Musikalienhandel die Tokkata (C-Dur). Das Allegro in H-Moll für Pianoforte ist dagegen als op. 8 erschienen.

[3] Die Widmung galt Ernestinen v. Fricken. Schumann bot die Komposition unter dem 29. Januar 1833 Hofmeister zum Verlage an, indem er ihm schrieb: „Ich schließe diesen Zeilen ein Allegro di Bravura bei. Nehmen Sie es vielleicht statt des Fandango an, da ich von ihm schon vor geraumer Zeit einen Bogen verloren und bis jetzt den Faden nicht wieder aufgefunden habe? — Wird er noch fertig, so steht es dann natürlich bei Ihnen, ob Sie ihn später drucken

Und seinem Freunde Töpken sagte er brieflich (6. Februar 1835) in bezeichnender Weise über dieses Werk: „Es ist wenig daran, als der gute Wille — und schon vor vier Jahren gleich nach der Rückkunft von Heidelberg komponiert". Ursprünglich erschien die Komposition anfangs 1835 bei Robert Friese, und dann in einer zweiten Ausgabe bei Schuberth & Co.

Wurde das Jahr 1831 für Schumann einerseits durch die eifrige Pflege des theoretischen Studiums von höchster Wichtigkeit, so erhielt dasselbe für ihn noch in anderer Hinsicht Bedeutung. Es galt nämlich nichts Geringeres, als das Panier begeisterter Anerkennung für eine neu auftauchende, ebenso eigentümliche wie interessante Erscheinung in der Musikwelt zu erheben. Fr. Chopin, ungekannt und unbeachtet, mit den Erstlingsprodukten seiner durch den Feuergeist französisch-polnischer Nationalität[1] beschwingten Tonmuse von den Pforten der Öffentlichkeit anfangs zurückgewiesen, hatte endlich 1831 in Wien die Herausgabe seiner Don Juan-Phantasie op. 2 ermöglicht. Wahlverwandtschaftlich von der in diesem Klavierwerk sich widerspiegelnden originellen Ausdrucksweise angezogen und ergriffen, trieb es Schumann, seine Begeisterung der musikalischen Welt zu verkünden. Es geschah dies in einem phantastisch übersprudelnden Erguß, der nichts weniger als eine Kritik nach herkömmlichem Wesen und Zuschnitt war. Derselbe erschien in Nr. 49, Jahrgang 33 der „Allgemeinen musikalischen Zeitung"[2], und in ihm zeigt sich schon jener Reichtum einer fast überwuchernden, jeanpaulisierenden Phantasie, durch welche später Schumanns literarische Tätigkeit gekennzeichnet ist. Zugleich werden hier bereits die bedeutungsvollen Gestalten des Florestan und Eusebius eingeführt, jedoch keineswegs schon als „Davidsbündler". Als solche erscheinen sie erst kurz vor Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik". Von 1831 ab ist also das Auftreten Schumanns als musikalischer Schriftsteller zu datieren.

Als Schumann seinen Chopinartikel an den Redakteur der

wollen oder nicht". Hofmeister reflektierte nicht auf das „Allegro di Bravura" und so erschien es bei R. Friese, doch erst im März 1835.

[1] Chopins Vater war ein geborner Franzose, seine Mutter eine Polin.

[2] Dieselbe Nummer dieser Musikzeitung enthält gleichzeitig eine Kritik des Chopinschen Werkes von einem Ungenannten aus der „guten alten Zeit", die in jeder Hinsicht mit Schumanns Denkweise über die neue Erscheinung scharf kontrastiert. Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß Chopin anfangs überhaupt vielen und heftigen Widerstand von seiten der Kritik fand.

Allgem. musik. Zeitung, G. W. Fink, unterm 27. September einsandte, erbot er sich zugleich, weitere Beiträge für dieselbe zu liefern. Fink ging aber nicht darauf ein.

Die geselligen Beziehungen, welche Schumann, wie wir sahen, während der letzten Zeit des Heidelberger Aufenthaltes schon absichtlich mied, waren und blieben auch ferner im wesentlichen auf dasselbe Maß der ihm eigentümlichen Zurückhaltung beschränkt. Außer dem häufigen, aber stillen Verkehr im Wieckschen Familienkreise, dem er damals gewissermaßen angehörte, pflog er nur mit wenigen Personen Umgang. Bemerkenswert ist es, daß sich unter den letzteren wohl auch eine Persönlichkeit befand, die von ihm als Gesellschafter namentlich auf mehrenteils schweigsam hingebrachten Spaziergängen benutzt wurde, und sich bereitwillig zur Zielscheibe seiner nicht immer liebenswürdigen Launen und Scherze machen ließ. Als eine solche Persönlichkeit ist der Musiker Wilhelm Uler aus Hamburg[1], (wo er 1858 verstarb) namhaft zu machen. Er hielt sich um die Mitte der dreißiger Jahre in Leipzig auf, und begleitete Schumann öfters auf seinen Spaziergängen, an denen sich auch Dr. Reuter (gest. 30. Juli 1853 zu Leipzig) beteiligte.

Über seine damalige Lebensweise berichtete Schumann (8. Mai 1832) seiner Mutter: „Wollte ich Dir nun ein Gemälde meines häuslichen Lebens entwerfen, so würd ich vielleicht sagen, daß es am Morgen italienisch und am Abend niederländisch wäre. Und so ists auch. Meine Wohnung ist anständig, geräumig und gemütlich; früh gegen fünf Uhr kann ich wie ein Reh aus dem Bette springen; Gelderbuch, Tagebuch und Korrespondenz werden in Ordnung gehalten; bis um elf Uhr wird abwechselnd studiert, komponiert und wenig gelesen; um elf Uhr (tagtäglich) kommt Lühe, der mir ein schönes Bild von Ordnung und Regelmäßigkeit ist — Mittagtisch — dann les' ich französisch oder die Zeitungen. — Von drei bis sechs Uhr geh ich regelmäßig spazieren, gewöhnlich allein und nach Connewitz zu — da ists freilich herrlich und ich frage Dich und mich: kann man nicht leben wie im Himmel, wenn man das Leben in seiner Einfachheit und Nüchternheit begreifen lernt und sonst nicht unbescheiden ist? .... Komme ich um sechs Uhr nach Haus, so phantasier ich bis gegen acht, geh dann gewöhnlich zu [Kömpel]? und Wolff zum Abendessen und dann nach Haus.

[1] Vergl. hierzu des Verfassers „Schumanniana" S. 69. (Leipzig bei Breitkopf & Härtel).

Da ich aber offen gegen Dich bin, meine gute Mutter, so gesteh ich Dir gern, aber ohne erröten zu müssen, daß diese Lebensordnung in den Monaten Februar und März oft gestört ward und Ausnahmen erlitt, die fast zur Regel wurden. Du selbst hast Roschern gefragt, ob ich wirklich so viel trinke; ich glaube er hat mich vertheidigt — ich würde es nicht getan haben; denn es hatte seine Wahrheit. Da aber das bayrische Bier mehr eine prosaische Gewohnheit als eine poetische Leidenschaft war, so war das Abgewöhnen nicht leicht, da eine Leidenschaft abzulegen unendlich leichter ist, als eine alte Gewohnheit. Fragst Du aber, ob sie abgelegt ist, so sag' ich mit fester Stimme: ja".

Wenn Schumann seiner Mutter schreibt, daß er „gewöhnlich allein" spazieren gehe, so war das für jene Zeit zutreffend, da er damals nur wenig Umgang hatte. Wieck, „der einzige" mit dem er „oft und gern" verkehrte, war nach Paris gereist; Lühe kam zwar täglich, aber seine „konventionellen Ansichten vom Leben", so klug sie waren, hielten ihn ab, sich fester an ihn anzuschließen. Moritz Semmel, den er so sehr achtete, genügte ihm mehr, indessen waren die geistigen Interessen, welche beide verfolgten zu verschiedenartig, um ein engeres Band zwischen ihnen zu bilden. „Da ward ich", so schreibt Schumann an seine Mutter, „immer einsamer im Leben, und es trat zu Zeiten eine Atonie ein, der nur der Haß, den ich von jeher gegen jede Untätigkeit gehabt habe, die Wage hielt". Das Jahr 1833 brachte indessen eine Änderung in Schumanns Umgang hervor, als er den Gedanken faßte, eine musikalische Zeitung zu gründen, wozu ihm die Mitwirkung anderer notwendig und wünschenswert erschien.

Zu Schumanns Eigentümlichkeiten gehörte es, daß er Wiecks Kinder in den Dämmerungsstunden auf sein Zimmer mitnahm, und sie durch Erzählung der abenteuerlichsten Spukgeschichten eigener Erfindung zu fürchten machte. Darauf bezüglich schrieb er in scherzendem Tone (1. Febr. 32) an Clara Wieck, welche sich damals mit ihrem Vater in Frankfurt befand: „Ich war während Ihrer Abwesenheit in Arabien, um alle Märchen zu erzählen, die Ihnen gefallen könnten — sechs neue Doppelgängergeschichten, 101 Charaden, acht spaßhafte Rätsel und dann die entsetzlich schönen Räubergeschichten und die vom weißen Geist — hu wie's mich schüttelt! —"

Schumann schloß bisweilen wohl auch die Stubentüre ab, und erschien plötzlich, allgemeinen Schrecken verbreitend, bei dem un-

heimlichen Schein einer Spirituslampe als Gespenst in einem umgewendeten Pelz. Eine andere wirklich originelle Belustigung für ihn war die, einen der beiden Wieckschen Söhne längere Zeit auf einem Fuße gegen eine kleine Belohnung stehen zu lassen, während er in der Stube auf und ab ging, und von Zeit zu Zeit mit blinzelnden Augen freundlich lächelnd, die angestellten Balancierübungen des Knaben beobachtete. Natürlich hielten sich die Kinder gern zu ihm und hieraus folgt, daß die Koboldseite in Schumanns Natur[1] für sie einen eigenen Reiz hatte.

[1] Vergl. S. 19.

Erneute Kompositionsanläufe.

Wesentlich gestärkt und gefördert durch den theoretischen Kursus, unternahm Schumann im Jahre 1832 einige Kompositionen, die, soweit sie zur Öffentlichkeit gelangten, den günstigen Einfluß eines geregelteren Wissens erkennen lassen. Freilich konnte das soeben erst betriebene Studium der Kompositionslehre bei vorgerückterem Alter — Schumann stand bereits im 22. Lebensjahre — und einer schon scharf ausgeprägten Ideenwelt unmöglich sofort eine künstlerisch korrekte, runde und technisch fertige Darstellungsweise erzeugen. Es ist daher begreiflich, wenn er unterm 3. Juni (1832) an Fr. Wieck schrieb: „Das Komponieren geht leicht und schnell — aber in der Folge fang ich damit immer allerhand Künste beim Ausarbeiten an, die mich zur Verzweiflung bringen können". Die vollendete Beherrschung des Formellen, und besonders der schönen Gestaltung im höchsten künstlerischen Sinne, bildete aber als natürliche Folge zu spät begonnener Studien in gewisser Hinsicht auch weiterhin eine Schwierigkeit für Schumann, die er nicht immer zu bewältigen vermochte. Hiermit ist im Grunde die Achillesferse einer gewissen Anzahl seiner Kompositionen bezeichnet.

Es steht fest, daß zur Erwerbung der Technik, des sogenannten Handwerks der Kunst, das Jugendalter der geeignetste Zeitpunkt ist. Je vollkommener in frühen Jahren die Herrschaft der Technik erworben wird, desto freier und elastischer vermag sich, produktives Vermögen vorausgesetzt, der Geist beim Eintritt höherer Reife zu offenbaren[1]. Ein Mensch dagegen, dessen geistige Fähigkeit früher entwickelt ist, als das Vermögen sich mit jener Freiheit auszudrücken, welche im Gesetze wurzelt, wird Wollen und Können, selbst bei eisernem Fleiß, nicht immer ins Gleichgewicht zu setzen vermögen. Diese Erscheinung bietet Schumanns Künstlerlaufbahn der Betrachtung dar. Nicht wenige Kompositionen seiner ersten schöpferischen Periode zeigen deutliche Spuren des zu spät begonnenen Kunststudiums. Durch Ge-

[1] Schumann hatte dies, nachdem er sich zum anhaltend ernsten theoretischen Studium entschlossen, vollständig erkannt, indem er an Töpken schrieb: „Nur durch harmonische Ausbildung der Fertigkeit und Fähigkeit (Schule und Talent) entsteht ein künstlerisches Rundes".

dankenkraft, Tiefe und Phantasie weiß er indessen den Hörer oft über formelle Schwächen hinwegzubringen.

Von den vorerwähnten Kompositionen des Jahres 1832 sind nach dem Verzeichnisse Schumanns anzuführen: Intermezzi für Pianoforte, gedruckt als op. 4 in zwei Heften, und der erste Satz einer unbekannt gebliebenen Symphonie für Orchester in G-Moll; außerdem fällt in diese Zeit die Übertragung von 6 Paganinischen Violin-Kapricen für Pianoforte.[1] Auch arbeitete Schumann an seinem Klavierkonzert, welches er in Heidelberg begonnen hatte. Doch blieb es unvollendet.[2]

Die Intermezzi nehmen im Vergleich zu opus 1 und 2 bei weitem mehr das musikalische Interesse in Anspruch, weil in ihnen selbständige und umfangreichere, der Liedform angehörende Gebilde gegeben werden. Auch offenbaren sie deutlich eine harmonisch und rhythmisch durchaus eigentümliche, für Schumann charakteristische Ausdrucksweise. Allein sie gewähren trotzdem in ihrer Totalität keine volle Befriedigung. Die melodischen Bildungen erweisen sich als der bei weitem schwächere Teil, ein Beleg dafür, daß die plastische Gedankengestaltung dem Komponisten immer noch große Schwierigkeiten bereitete. Allerdings dürfte hierbei einigermaßen der Umstand mitgewirkt haben, daß Schumann damals, wie auch weiterhin noch nach seiner eigenen Angabe nur am Klavier komponierte, — eine, das innere Bilden und Schaffen notwendig beeinträchtigende Arbeitsweise.

[1] Nach Angabe Knorrs gehört in diese Zeit noch der S. 91 (Anm. 3) bereits erwähnte „Fandango", der ungedruckt blieb. Er sollte bei Fr. Hofmeister erscheinen, welcher ihn am 1. Juli 1832 in der Leipziger „Allgemeinen mus. Ztg." zugleich mit den von Schumann bearbeiteten 6 Kapricen von Paganini, sowie mit den Intermezzi ankündigte. Es war jedoch Schumann der Bogen mit dem Fandango abhanden gekommen, und da er denselben nicht mehr zu ergänzen vermochte, so unterblieb die Veröffentlichung dieses Musikstückes. Im Nachlaß Schumanns hat sich aber ein einzelner Bogen vorgefunden, auf welchem ein Teil des ersten Satzes der Fis-Moll-Sonate (op. 11) mit der Bezeichnung „Fandango" niedergeschrieben ist. Ob dies der verloren gegangene spanische Tanz sein sollte, bleibe dahingestellt. Die Bearbeitung der vorerwähnten Paganinischen Kapricen nebst den Intermezzi erschienen bei Hofmeister, erstere als op. 3 im Dezember 1832, und letztere als op. 4 im September 1833. Schumann nahm für das Verlagsgeschäft Fr. Wiecks Vermittelung in Anspruch.

[2] Außer den obigen Kompositionen schrieb Schumann im Jahre 1832 ein unveröffentlicht gebliebenes „Präludium mit Schlußfuge zu drei Subjekten im alten Stil". Er wünschte Dorn dieses Stück nebst den anderen bis Ende April desselben Jahres gefertigten Kompositionen zur Beurteilung vorzulegen. Ob es geschehen, ist unbekannt. S. Schumanns Jugendbriefe S. 169.

Wie übrigens die Wirklichkeit sich diesem Werke als bestimmender Faktor beimischt, geht aus Nr. 2 des 1. Heftes von op. 4 hervor, dessen Mitte und Schluß die Worte „Meine Ruh ist hin", als Hindeutung auf gewisse Seelenzustände enthalten, ohne deren Voraussetzung der poetische Fingerzeig ein leeres, bei Schumann niemals vorauszusetzendes Spiel wäre.

Die Transkription der Paganinischen Violinkapricen, und zwar der Nummern, 5, 9, 11 (von dieser Nummer wurde nur die Einleitung benutzt), 13, 19 und 16 des Originaldruckes ist eine Arbeit, welche durchweg einen edeln Sinn der Auffassung bekundet. Was diese Kapricen durch die Übertragung auf das Pianoforte an eigentümlicher Wirkung verloren haben und verlieren mußten, ist durch eine geistreiche, mit künstlerischem Takt vorgenommene Harmonisierung wieder ersetzt. Es kann nicht befremden, daß die letztere, welche den Gewinn des theoretischen Studiums bei Dorn erkennen läßt, hier bei weitem fließender und fertiger erscheint als in den gleichzeitig entstandenen Originalkompositionen Schumanns; denn während er in den Paganinischen Kapricen ein gegebenes, den harmonisch modulatorischen Gang, wenn auch nicht überall deutlich vorschreibendes Objekt behandelte, hatte er in seiner eigenen Ideenwelt erst einen gährenden Stoff abzuklären und zu bilden, dessen Bewältigung er keineswegs schon vollkommen gewachsen war. Doch schrieb er an Dorn über die Arbeit, welche ihm viel Mühe verursacht hatte: „Bei einer Bearbeitung Paganinischer Kapricen fürs Klavier vermißte ich Ihren Beistand sehr, da die Bässe oft zweifelhaft waren, habe mich aber durch Einfachheit herausgezogen".

Schumann legte Wert auf diese Arbeit als Studie; sicher ist sie ihm als solche auch von Nutzen gewesen. Eine ziemlich ausführliche, bereits auf Mendelssohn hindeutende Vorrede motiviert Anlaß und Zweck des Unternehmens.

Nach Vollendung der Kapricen dachte Schumann alsbald an deren Veröffentlichung, wobei er Wiecks vermittelnde Hilfe in Anspruch nahm, dem er (8. Juni 1832) schrieb: „Wie sehr würden Sie mich verbinden, wenn Sie mit Hofmeister die Sache besprechen wollten. Ich kann dergleichen nicht gut, bin auch zu Forderungen zu schüchtern. Vier Taler per Bogen der Kapricen wäre gewiß nicht zu viel verlangt". Fünf Tage später übersandte er das betreffende Manuskript an Wieck mit der Zuschrift: „Nehmen Sie die Kapricen in Gunst auf; das war eine göttliche Arbeit, aber etwas

herkulisch. Bitte — setzen Sie sich mit dem Bleistift in der Hand neben Clara und streichen Sie an, [es sollte das in betreff des Klaviersatzes geschehen], was Ihnen auffällt. Das Original schicke ich mit Fleiß nicht mit. Der Text (die Vorrede) wird etwa in drei Tagen fertig, ich habe eine solche Masse Materialien dazu, daß ich nicht langsam und behutsam genug wählen kann".

Hofmeister zeigte sich sofort bereit, das Werk in Verlag zu nehmen, denn schon am 18. Juli konnte Schumann seinem Bruder Julius melden: „Hofmeister läßt den Text, den ich zu Paganinis Kapricen als Einleitung gemacht habe, zugleich französisch erscheinen. Das wird dem Dinge ein rechtes Ansehn geben."[1]

Im Dezember 1832 waren die inzwischen gestochenen Kapricen zur Ausgabe bereit. Ein Exemplar derselben sandte Schumann an Rellstab mit dem Ersuchen um eine Besprechung in der „Iris". „Nehmen Sie die Arbeit", so schrieb er ihm, „in Gunst auf und meine Bitte um gütige Vormundschaft. Spreche ich auch nur für ein Stiefkind, so zog ich es groß mit Fleiß und Lust, auch nicht ohne eigenes Interesse, da es mein theoretisches Examen vor der Kritik sein soll. Im Ernst — Die Arbeit war herrlich, aber fast nicht leicht, da die Harmonien oft dunkel und mehrdeutig (selbst unkorrekt) auch manche der Kapricen an Rundung und Einheit der Form nicht ganz meisterhaft zu nennen sind. Beim ersten Durchspielen eines solchen einstimmigen Satzes ists einem oft, wie in einem luftleeren Raum; später wenn man die feinen durchgehenden Seelenfäden aufgegriffen hat, wird es aber schön und licht und der fremde Genius klar. Doch mag ich lieber sechs eigene machen, als noch einmal drei bearbeiten".

Rellstab nahm in seiner „Iris" keinerlei Notiz von den ihm zugeschickten Kapricen. Dagegen erschien im „Wiener Anzeiger" ein Bericht über dieselben, dessen Schluß folgendermaßen lautet: „Es war ein mit zahllosen Schwierigkeiten verknüpftes Problem; doch es ward begonnen mit gleich großer Liebe, Beharrlichkeit und Umsicht, und steht nun vollendet da auf eine Art und Weise, daß alle Pianisten wahre Freude, vielen Genuß davon haben und dem Verfasser dafür hoch verpflichtet sich bekennen müssen".

Um bei Bearbeitung der Kapricen, wie dieselbe in Schumanns

[1] Die von Hofmeister veranstaltete französische Übersetzung der Vorrede zu den Kapricen war offenbar nur Sache der kaufmännischen Spekulation, um dem Vertrieb des Werkes ins Ausland die Wege zu öffnen.

7*

op. 3 vorliegt, möglichst originalgetreu zu sein, nahm er das Paganinische Figurenwerk teilweise unverändert in den Klaviersatz hinüber, was der pianistischen Wirkung nicht günstig ist. In dem zweiten Heft seiner Übertragungen dieser Stücke, welche als erste Arbeit des Jahres 1833 in Schumanns Kompositionsübersicht vermerkt sind, ist dies zum Vorteil der Sache vermieden. Speziell sind es die Kapricen 12, 6, 10, 4, 2 und 3 der Originalausgabe, die hier geboten werden. Schumann gibt da über seine Intentionen in der Vorrede zu dem fraglichen Werke, welches als „Oeuvre X" gleichfalls bei Hofmeister im September 1835 erschien, näheren Aufschluß, indem er sagt: „Eine Opuszahl setzte ich auf obige Etüden, weil der Verleger sagte, sie „gingen" deshalb besser, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muse) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Komposition, bis auf die Bässe, die dichteren deutschen Mittelstimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echte Paganinische. Ist es aber löblich, die Gedanken eines höheren mit Liebe in sich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach außen gebracht zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch. —

Paganini selbst soll sein Kompositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosengenie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Kompositionen und namentlich in den Violinkapricen, denen obige Etüden entnommen und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheischte, dies eher festen als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini, wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachteil, ziemlich Note um Note kopierte und nur harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Übertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer selbständigen Klavierkomposition gäbe, welche den Violinursprung vergessen lasse, ohne daß dadurch das Werk an poetischer Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieses zu erlangen, namentlich in Hinsicht der Harmonie und Form, vieles anders stellen, ganz weglassen oder hinzutun mußte, versteht sich ebenso, wie daß es stets mit der Vorsicht geschah, die

ein so mächtiger verehrter Geist gebietet. Es raubte zu viel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich sie gemacht, und überlasse ich, ob es immer wohlgetan, der Entscheidung teilnehmender Kunstfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht uninteressant sein kann. —

Mit dem Beisatz »de concert« wollte ich die Etüden einmal von den erwähnten früher erschienenen unterscheiden; dann aber schicken sie sich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da sie aber, was ein gemischtes Konzertpublikum nicht gewöhnt ist, meistens sehr frisch auf die Hauptsache losgehen, so würden sie am besten durch ein freies, kurzes angemessenes Vorspiel eingeleitet".

Nachdem Schumann noch einige besondere Bemerkungen über die einzelnen Etüden gegeben, schließt er die Vorrede folgendermaßen: „Die Etüden sind von höchster Schwierigkeit und jede von eigener. Die sie zum erstenmal in die Hand nehmen, werden wohltun, sie erst zu überlesen, da selbst blitzes-schnellste Augen und Finger, beim Versuch eines Prima-vista-spiels, der Stimme zu folgen kaum im Stande sein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Große belaufen werde, so enthalten sie doch in der Tat zu viel Genialisches, als daß ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte".

Die Hauptarbeit, welche Schumann neben Vollendung der Paganinischen Kapricen und der Intermezzi op. 4 während des Jahres 1832 in Anspruch nahm, war der zu Anfang desselben begonnene Satz einer Symphonie in G-Moll. Bezüglich der Instrumentation, in welcher er noch keine Erfahrung besaß, kamen ihm bei dem, Ende Oktober erfolgten Abschluß des Stückes solche Bedenken, daß er sich (2. Nov.) brieflich an den damaligen Dirigenten der Leipziger Euterpe-Konzerte, Namens Müller wandte, und ihn um „Unterricht in der Instrumentierung" mit der Bitte ersuchte, „zu diesem Zweck einen eigenen Symphoniesatz, der nächstens in Altenburg gespielt werden soll, mit ihm durchzugehen. Wie sehr Sie mich", so fährt Schumann fort, „dadurch verbinden würden, kann ich nicht sagen, da ich fast ganz nach eigenem Sinn und ohne Anleitung gearbeitet habe und überdies ziemlich mißtrauisch gegen mein symphonisches Talent bin".

Statt des gewünschten Unterrichtes wird Schumann wohl nur einige Fingerzeige bezüglich der Orchesterbehandlung empfangen haben, denn sehr bald begab er sich für längere Zeit nach Zwickau zu seiner Mutter, die er am 6. Nov. von seinem Kommen durch folgende Zeilen benachrichtigte: „Wie viel fröhliche Sachen habe ich Dir heute zu sagen! Die erste, daß wir uns binnen 14 Tagen sicherlich sehen, beschäftigte mich während der ganzen Nacht, so daß ich mich aufzustehen entschloß, um zu schreiben und zu arbeiten — die zweite, daß Wieck mit Clara Konzert bei Euch gibt, — und die dritte, daß ein Sinfoniesatz von mir darinnen gespielt werden soll. — — — Mein Logis hab ich für zwei Monate[1] aufgekündigt, (wenn Du mich so lange haben willst), meinen Flügel während dieser Zeit an Lühe vermietet — kurz Alles ist außer der Sinfonie zur Abreise bereit".

Das von Clara Wieck in Zwickau unter Assistenz ihres Vaters gegebene Konzert fand am 18. November statt. In demselben gelangte der erwähnte Symphoniesatz Schumanns zu Gehör. Bei der Aufführung seiner Komposition hörte er aus einem Versteck unbemerkt zu[2]. Zwei Tage nach diesem Konzert, also am 20. November, fuhr Schumann mit Wieck und dessen Tochter nach der nahegelegenen Gebirgsstadt Schneeberg, wo sein Bruder Karl wohnte. Während Wiecks von dort nach Leipzig zurückkehrten, blieb Schumann den Winter hindurch abwechselnd in Zwickau und Schneeberg bei seinen Verwandten. Hauptsächlich widmete er sich während dieser Periode der Komposition. Besonders nahm ihn die weitere Förderung der Symphonie in Anspruch, zu welcher er einen zweiten und dritten Satz schrieb[3]. „In meiner kleinen traulichen Kinderstube, so berichtete er unterm 17. Dezbr. an Hofmeister, arbeite ich fleißig an der Symphonie. Freilich nehme ich in der Instrumentation des ersten Satzes oft gelb für blau, halte aber auch diese Kunst für so

[1] Aus den zwei Monaten wurden vier, denn Schumann kehrte erst im März 1833 nach Leipzig zurück.

[2] So wurde mir bei meiner Anwesenheit in Zwickau (1856) von Augenzeugen berichtet.

[3] Einen Finalsatz scheint Schumann zu seiner Symphonie nicht geschrieben zu haben, wenigstens wurde er nicht vollendet, was aus seinem Briefe an Simonin de Sire geschlossen werden darf, in welchem es heißt: „eine ziemlich fertige Symphonie für Orchester". — Doch schrieb Schumann im April 1833 an Töpken: „Im ganzen verflossenen Winter nahm eine große Symphonie fürs Orchester, die nun beendigt ist, meine Zeit weg; von ihr erwarte ich, ohne Eitelkeit, das meiste von der Zukunft".

schwierig, daß nur ein (langjähriges) Studium Sicherheit der Beherrschung bringen mag".

Anfangs Januar 1833 fand Schumann Gelegenheit, den ersten Satz seiner Symphonie abermals vom Orchester zu hören und zwar in Schneeberg, wo eine Wiederholung am 12. Februar stattfand. Über die erstere dieser Reproduktionen berichtete er (10. Januar) an Wieck: „Großes Konzert in Schneeberg — Thierfelder[1] schrieb nach der Symphonie — völliges Umstürzen des ersten Satzes — Umschreiben der Stimmen und Partitur — Nachtragen der andern Sätze — Arbeit bis über die Ohren —" — „Anfang Februar komme ich bestimmt[2] mit der vollständigen Symphonie unter dem Arme. Können Sie etwas dazu beitragen, daß sie zur Aufführung käme, so wäre das die schönste Aufmunterung". Diese letztere wurde Schumann zuteil. „Meine Symphonie[3], berichtete er (28. Juni) seiner Mutter, die kurz vor Eduards Ankunft hier gespielt ward, hat mir viel Freunde unter den größten Kunstkennern gemacht, als Stegmayer, Pohlenz, Hauser[4]. Als ich mich Matthäi, dem Konzertmeister, vorstellte, fiel das spaßhafte vor, daß ich in der Zerstreuung sagte: „Mein Name ist Matthäi". Solltest Du mich hieran nicht erkennen?"

Nach dieser Zeit mag Schumann an seiner Komposition noch hier und da geändert und verbessert haben. Zur Aufführung gelangte sie nicht wieder: Schumann legte die Partitur ad acta. Die Mühen und Anstrengungen, welche dieselbe ihm verursacht hatte, ließen ihn von einer weiteren Orchesterkomposition vor der Hand gänzlich absehen, da er sich sagen mochte, daß der richtige Zeitpunkt dafür bei ihm noch nicht gekommen sei. Überdies wurde er demnächst, wie die weitere Darstellung zeigen wird, durch andere Interessen in Anspruch genommen, und so verflossen beinahe neun

[1] Damals Stadtmusikus in Schneeberg.

[2] Es geschah wie schon bemerkt, erst im Monat März.

[3] Es wurde nur das erste Stück der Symphonie im Gewandhauskonzert aufgeführt, und zwar am 29. April.

[4] Ferd. Stegmayer, geb. 1803 zu Wien, gest. daselbst am 6. Mai 1863, war zu Anfang der dreißiger Jahre Theaterkapellmeister in Leipzig. Christian Aug. Pohlenz, geb. 1790, gest. im März 1843 zu Leipzig, war ein geschätzter Gesangslehrer. In den Gewandhauskonzerten dirigierte er bis 1835 die Vokalkompositionen. Franz Hauser, geb. 1794 zu Krasowitz bei Prag, gest. im August 1870 zu Freiburg i. Br., zeichnete sich als Opernsänger aus. Von 1846—1864 bekleidete er das Amt des Konservatoriumsdirektors in München.

Jahre, bevor er sich aufs neue der Gattung des Symphonischen zuwandte.

An kleineren, im Jahre 1832 entstandenen Kompositionen sind nachträglich noch zu verzeichnen: Die in den „Albumblättern“ op. 124 mit abgedruckten Tonsätze „Impromptu“, „Scherzino“, „Burla“, „Larghetto“ und „Walzer“.

Schumann kehrte von Zwickau, wie wir schon wissen, im März nach Leipzig zurück. Zunächst war er bemüht, eine passende Wohnung für sich zu ermitteln, denn die von ihm bis dahin innegehabte in Wiecks Behausung (Grimmaische Straße), keineswegs aber seine intimen Beziehungen zu dessen Familie, hatte er aufgegeben. „Acht langweilige Tage, — so berichtete er der Mutter am 9. April —, während welcher Zeit ich bei Lühe wohnte, lief ich mit einer Art Verzweiflung herum, dachte aber wenig an das Haus, in das ich seit Jahren aus- und eingehe, ich meine an Riedels (sonst Rudolfs) Garten, in dem ich ein paar liebliche, einfache Stübchen mit lauter Mond- und Sonnenschein fand, die Aussicht auf grüne Wiesen und (hoff ich in acht Tagen) blühende Gärten nicht eingerechnet. Es war, als hätte ich eine Art von Recht darauf, als ich sie in Besitz nahm, das höchstens ein stiller, seliger Dichter mit mir teilen darf.“

Kaum war Schumann in dem neuen Quartier heimisch geworden, so nahm eine absonderliche Erscheinung sein Interesse in Anspruch. Ein Leipziger „Magister“ Namens Portius hatte einen Apparat (Psychometer geheißen) angefertigt, mit dem er die verschiedenen menschlichen Eigenschaften der einzelnen Individuen glaubte bestimmen zu können. „Das Ganze — schrieb Schumann seiner Mutter — ist eine bis jetzt unerklärbare, jedenfalls auf einer magnetischen Wechselwirkung der Metalle mit den physischen Kräften beruhende Erfindung des hiesigen Magister Portius, aber so interessant in Bestimmtheit und Feinheit der Charakterunterscheidungen, daß ich eher verdutzt als befriedigt fortging[1]. — — — — An Windbeutelei oder Betrügerei ist hier gar nicht zu denken“.

Im Grunde war das Hantieren mit dem „Psychometer“ nichts weiter als eine spiritistische Spielerei, gleich dem zu Anfang der fünfziger Jahre in Mode gewesenen Tischrücken. Aber es ist Tatsache, daß bei diesem wie bei jenem sensitive, zum Mystischen neigende Naturen in gläubigen Enthusiasmus versetzt wurden, und

[1] Das ausführlich von Schumann seiner Mutter beschriebene Experimentieren mit dem „Psychometer“ findet man in den Jugendbriefen S. 204.

zu denselben gehörte auch Schumann[1]. Wie nachhaltig die Sache auf ihn wirkte, zeigt der Umstand, daß er zwei Jahre später für seine Musikzeitung einen umfänglicheren, mit „Florestan" gezeichneten Aufsatz „Der Psychometer" schrieb, welchen er zu einer humoristisch gefärbten Besprechung einiger unbedeutender Kompositionen benutzte.

In seiner neuen Wohnung fühlte Schumann sich anfangs sehr behaglich, wie aus seiner obigen Mitteilung an die Mutter zu ersehen ist. Er konnte dort ungestört arbeiten, und überdies fand sich Gelegenheit, in dem anstoßenden Garten mit seinen näheren Bekannten, so zu sagen, „italienische" Nächte zu feiern. Dies letztere geschah bisweilen auf ergötzliche, und gelegentlich auch auf etwas burschikose Weise, die indessen immer noch einen gewissen poetischen Anstrich behielt. So verließ die Schumannsche Gesellschaft, von welcher namentlich die Gebrüder Günther und Ernst Wenzel, sämtlich damalige Studenten, Teilnehmer geworden waren, eines späten Abends das regelmäßig besuchte Restaurationslokal, um die nächtliche Ruhe zu suchen. Man hatte sich dabei in lebhafte Gespräche vertieft und um sie nicht abbrechen zu müssen, wurde beschlossen, beisammen zu bleiben und zur Fortsetzung der Unterhaltung ein trauliches Ruheplätzchen in Riedels Garten aufzusuchen. Dieser verlockenden Aussicht konnte selbst das verschlossene Gittertor und der unerweckbare Pförtner kein Hindernis entgegensetzen. Das erstere wurde mit der Behendigkeit wohlgeübter Turner überstiegen. Kaum hatte man aber in einer Laube Platz genommen, als die liebenswürdigen Abenteurer in ihrer geistigen, durch eine lebhafte Konversation hervorgerufenen Erregung auch schon das Bedürfnis einer entsprechenden materiellen Stärkung empfanden. Bald erinnerte man sich daran, daß im Garten der wohlbestellte Keller eines Weinhändlers lag, bei dem man hinreichend akkreditiert war. Gedacht, getan; er wurde mit eben der Geschicklichkeit und Leichtigkeit geöffnet, vermöge deren man das erste Hindernis beseitigt hatte. Trotz der Finsternis hatte man sogleich eine feine Sorte glücklich herausgefühlt und tat sich nun gütlich. Natürlich wurde am andern Morgen die improvisierte Zeche, welche ohne Zweifel eine sehr heitere war,

[1] Auch Fr. Wieck schwärmte sehr für den Psychometer. Wahrscheinlich lenkte er Schumanns Aufmerksamkeit auf denselben hin. — Über das auffallende, fast exaltierte Interesse Schumanns für das Tischrücken in seinen letzten Lebensjahren wird weiterhin zu reden sein.

bezahlt, — von Schumann allerdings doppelt, da er sich infolge dieser Nachtschwärmerei das kalte Fieber zuzog.[1]

Es war dies im Juli 1833. Schumann schrieb an die Mutter: „Wie Rosalie, (seine Schwägerin), habe ich seit sechs Tagen das kalte Fieber ..... Mein homöopathischer Doktor, dem ich jetzt mehr traue, hofft mich in drei Wochen für lange Zeit herzustellen". Diese Hoffnung war vergeblich. Schumann litt an den Folgen der tückischen Krankheit bis in den Herbst. Seine Mutter bat ihn, trauriger Krankheitsfälle halber in der Familie nach Zwickau zu kommen, worauf er ihr antwortete: „Du scheinst aber gar keinen Begriff von meiner martervollen Krankheit zu haben: sonst würdest Du mich nicht zu wiederholten Malen einladen. Da ich es aber schon im vorigen Brief ausschlug, so mußte Dich das doch überzeugen, daß es allerdings nicht blühend mit mir steht, da fast jeder Luftzug (seit 14 Tagen darf ich nicht ausgehen) Anfälle mit sich bringt. Nicht einmal waschen darf ich mich. Es könnte leicht kommen, daß ich vom Postwagen herab ins Bett müßte, um vielleicht nicht wieder aufzustehen".

Übrigens hatte das Leben Schumanns in diesem idyllischen Aufenthalt, wie die Mitteilungen seines zeitweiligen Stubengenossen Günther besagen, etwas, freilich nicht nach herkömmlichen Begriffen Wohlgeordnetes. Am Tage studierte er; abends besuchte er ein bestimmtes Restaurationslokal, wo er im Kreise seiner Freunde mehrere Stunden zubrachte; dort war er aber meist in sich gekehrt und scheinbar passiv, so daß es für Leute, die Schumann nicht näher kannten, den Anschein haben konnte, als ob nicht der gesellige Verkehr, sondern das öfters in reichem Maße genossene Bier ihn dahingezogen habe. Wenn er nachts heimkehrte, entkleidete er sich halb, notierte das Er- und Durchlebte in sein Tagebuch, berechnete seine Barschaft, und beschloß dann das Tagewerk mit einer Aufzeichnung der musikalischen Ideen, die ihm etwa im Laufe des Abends gekommen waren. Oft spielte er das Niedergeschriebene auch auf dem

[1] Franz Brendel, welcher seiner Behauptung zufolge auch an dieser Nachtpartie Teil nahm, gibt einen etwas abweichenden Bericht über dieselbe in Nr. 12 des Bandes 48 der Neuen Zeitschrift für Musik. Ich vermag natürlich nicht zu entscheiden, auf welcher Seite hier die richtige Darstellung zu suchen ist, muß indes bei meiner Mitteilung stehen bleiben, da sie von einem Augenzeugen, nämlich von E. Wenzel, herrührt, an dessen Wahrheitsliebe und objektiver Beobachtungsweise nicht im mindesten zu zweifeln ist. Möglicherweise handelt es sich hier auch um zwei verschiedene Fakta.

Pianoforte durch, und phantasierte dann wohl noch eine Weile darüber. Da Schumann in seinen Gewohnheiten sehr viel Beständigkeit, ja eine gewisse Gleichmäßigkeit erkennen läßt, so ist anzunehmen, daß diese Lebensweise von ihm bis zu seinem Eintritt in die Ehe ziemlich regelmäßig fortgesetzt wurde.

Nächst dem bereits berücksichtigten zweiten Heft der Paganinischen Kapricen, op. X, sind die dem Jahre 1833 angehörenden „Impromptus" (op. 5) für Pianoforte in Betracht zu ziehen. Die Existenz derselben erwähnt Schumann zuerst in einem vom 9. August desselben Jahres datierten, und an Franz Otto in Hamburg gerichteten Briefe. Er nennt sie da „eine Geschichte", womit wohl angedeutet werden sollte, daß diese Komposition einen poetischen Hintergrund habe. Welcher Art derselbe war, ist ein Geheimnis geblieben. Da aber an die Spitze des Werkes ein Thema von Clara Wieck gestellt ist, so darf vermutet werden, daß gewisse Momente aus dem künstlerischen Verkehr mit derselben in dem Zyklus von Musikstücken tondichterisch zum Ausdruck gelangen sollten, worüber indessen irgend etwas annähernd Bezeichnendes nicht zu sagen ist: Es verhält sich damit ähnlich, wie mit den Intermezzi, in welche Schumann gleichfalls etwas Unausgesprochenes hineindichtete.

Die Impromptus erschienen zuerst unter dem Titel: Impromptus sur une Romance de Clara Wieck pour le Pianoforte Oeuv. 5. Dédiés à Monsieur Fr. Wieck[1], Publié 1833, Août. Ihnen zugrunde liegt, wie schon bemerkt, eine Romanze oder vielmehr ein einfaches Thema von Clara Wieck, kurz vorher von ihr nebst dazu gehörigen Variationen als op. 3 mit der Widmung an Schumann[2] veröffentlicht. Eine Bearbeitung dieses Themas war für Schumann bei dem lebhaften, jedoch damals wohl nur erst rein künstlerischen Interesse, welches er Clara Wieck widmete, besonders anziehend;

[1] Ursprünglich sollten die Impromptus als op. 3 Clara Wieck zugeeignet werden, wie das Originalmanuskript dieses Werkes ersehen läßt. Es erschien ihm dann aber passender, die Komposition Friedr. Wieck zu widmen, worüber er unterm 31. Juli (1833) an Hofmeister schrieb: „Ich möchte Wieck, dem ich so manche Schuld abzutragen habe, an seinem Geburtstage, der in die Mitte August fällt, eine Überraschung mit „Impromptus" über die Romanze von Clara" machen. Bei der im Jahre 1850 veranstalteten Neuausgabe des Werkes unterdrückte Schumann aber die Widmung an Wieck wiederum.

[2] Claras Dedikationsbrief (vom 1. August 1833) sowie Schumanns Antwort bei Litzmann I S. 64 f. Letztere auch bereits in den Jugendbriefen S. 216 f. gedruckt.

er schrieb darüber 11 verschiedene Sätze, die eher als „Variationen im freien Styl“ bezeichnet werden können, da sie sich für Impromptus, unter denen man eine Art von Phantasiestücken vermuten müßte, zu entschieden ans Thema anlehnen.

Der Anfang ist originell genug; der dem Thema untergelegte mit zwei Quintenfolgen beginnende Baß stolziert solo daher, wie eine auf wichtigem Posten stehende Schildwache. Dieser Introitus erinnert so entschieden an Beethovens Klaviervariationen op. 35, daß man glauben könnte, dieselben hätten Schumann bei seinen Impromptus zum Vorbilde gedient, obgleich dies in keiner Weise erwiesen ist. Es kann aber sehr wohl sein, daß sein erfinderischer Geist von selbst auf die Idee gekommen ist, mit dem Basse des Themas allein zu beginnen. Die Veränderungen erscheinen, nachdem das Thema eingeführt worden, mit Verwebung und Unterbauung desselben, so wie auch des Basses, in verschiedenartig kontrastierendem Wechsel der Stimmungen. Überall offenbart sich eine üppige Phantasie, deren überreiche Gebilde indes der objektiven Klarheit Eintracht tun. Im ganzen läßt sich ein Fortschritt der Technik, so wie ein immer entschiedeneres, kräftigeres Durchbrechen des Schumannschen Idioms gegen die früheren Kompositionen nicht verkennen, wenngleich noch Härten und heftige, unvermittelte Modulationen mit unterlaufen, welche die vollkommene formelle Beherrschung vermissen lassen. Daß die Mondnächte des Riedelschen Gartens mit den drein flötenden Nachtigallen auch ab und zu eine Rolle in dem Werke spielen, merkt man bei einiger Bekanntschaft mit Schumanns poetisierender Art an der 10. Variation, einem ungemein phantastischen Stück.

Das dem Titel der ursprünglichen Ausgabe beigefügte Datum hat keinen anderen Zweck, als die Zeit der Veröffentlichung zu fixieren, wie es bei Büchern stets geschieht. Schumann war der Ansicht, daß dies Verfahren in mehrfacher Hinsicht von Wert sei, und wollte es einführen. Gleichwohl hatte es bei dem bloßen Versuch sein Bewenden, wozu wohl hauptsächlich die Abneigung der Verlagshändler beigetragen haben dürfte, welche es nicht ungern sehen, wenn Kompositionen möglichst lange den Anschein von Novitäten behalten. Die erste Ausgabe erschien übrigens auf Kosten Schumanns in Schneeberg bei seinen Brüdern. Gegen Ende des Jahres 1842 übernahm Hofmeister das Werk in seinen Verlag.

Die im Jahre 1850 veranstaltete, von Schumann selbst redigierte Auflage dieses Werkes weicht mehrfach von der ersten Ausgabe ab. Nicht allein finden sich in ihr wesentliche Verbesserungen des Harmonischen, sondern auch zwei Variationen (mit ihnen die erwähnte 10., eine der interessantesten) sind ganz weggeblieben, von denen nur die dritte durch eine neu hinzukomponierte ersetzt ist. Außerdem hat der Schluß des Ganzen eine zweckmäßige Änderung erfahren. Für den Musiker ist ganz besonders die spezielle Vergleichung beider Ausgaben interessant, da aus ihr hervorgeht, wie und in welchem Grade der Komponist im Verlaufe der Jahre seine Ansichten änderte.

Ferner unternahm Schumann im Jahre 1833 eine Umarbeitung der in Heidelberg 1830 komponierten Toccata, indem er sie zugleich von D-Dur nach C-Dur transponierte. Auch machte er die ersten Entwürfe zu seinen Klaviersonaten in G-Moll (op. 22) und Fis-Moll (op. 11).

Die Toccata, als 7. Werk ediert, ist höchst wahrscheinlich auf Anregung eines gleichnamigen Musikstückes von Czerny[1] entstanden, mit dem sie auch anfangs — aber allerdings auch nur da — eine entfernte Ähnlichkeit hat. Wie diese ist sie bei ziemlich bedeutendem Umfang im Etüdenstil gehalten, ohne in erfinderischer Hinsicht einen besondern Wert beanspruchen zu können. Hauptsächlich scheint sie für technische Zwecke berechnet, wie auch aus einer Äußerung Schumanns in seiner Zeitung (B. 4, S. 183) hervorgeht; er sagt dort, daß sie „vielleicht eines der schwierigsten Klavierstücke sei“. Seiner Mutter schrieb er, in Zwickau werde das Stück „schwerlich Jemand ermachen“. Jedenfalls erfordert es vom Spieler ebensoviel Gewandtheit wie physische Ausdauer. Schumann beabsichtigte dieses Werk schon 1832 zu veröffentlichen. Im August desselben Jahres offerierte er es der Wiener Verlagshandlung von Haslinger, und hierauf am 2. November der Firma Breitkopf & Härtel. Beiden Verlegern dürfte die Komposition in ihrer damaligen Fassung nicht annehmlich erschienen sein, was dann Schumann wohl mit veranlaßt haben mag, sie einer Umgestaltung zu unterziehen, bezüglich deren er im August 1834 an Töpken schrieb: „In meiner Toccata werden Sie einem alten Freund die Hand drücken, er spricht nun nicht mehr so wild, sondern viel sittiger“. In betreff des Titels

[1] op. 92.

schwankte Schumann zwischen den Namen „Exercice fantastique“ und „Phantasieübung“. Mit dem ersteren sollte die Zueignung an Clara Wieck erfolgen. Bei dem Erscheinen des Tonsatzes in Fr. Hofmeisters Verlag (Mai 1834) kam Schumann jedoch auf die ursprüngliche Betitelung „Toccata“ mit der Widmung an seinen Freund Ludwig Schunke zurück. Die dynamischen Zeichen hat Schumann in dieser Komposition absichtlich auf das Notwendigste beschränkt, mit der Bemerkung: „Dem Spieler möglichste Freiheit des Vortrags zu lassen, sind nur Stellen, die etwa vergriffen werden könnten, genauer bezeichnet“.

Endlich sind noch zwei Hefte Variationen über den Sehnsuchtswalzer von Schubert und über das Allegretto aus Beethovens A-Dur-Symphonie aus diesem Jahre zu erwähnen. Beide Kompositionen blieben unveröffentlicht.

Schumann verließ im September 1833 den Riedelschen Garten und nahm demnächst Wohnung im sogenannten Helferschen Hause, Burgstraße Nr. 21, 4 Treppen hoch. Hier wurde er bald von einem bedenklichen Zustand heftigster innerer Erregung heimgesucht, der seine Freunde in nicht geringe Bestürzung versetzte. Rosalie, eine der drei Schwägerinnen Schumanns starb, und die Nachricht von diesem Ereignis bewirkte sofort bei ihm eine Gemütsbewegung, welche sich besonders während einer Nacht — er nennt sie in seinem Notizbuche: „die fürchterliche Nacht des 17. Oktobers“ — bis zur krankhaften Exaltation, verbunden mit den peinigendsten Ängstigungen steigerte[1]. Um nicht allein zu sein, bat er seinen schon erwähnten zeitweiligen Stubengenossen C. Günther, wieder zu ihm zu ziehen, was auch geschah. Zwar erfolgten nun keine weiteren Anzeichen von innerer Aufregung mehr, aber eine „fürchterliche Melancholie“ (so besagt das Notizbuch), die nur allmählich ihren Rückzug nahm, bemächtigte sich dagegen Schumanns, und versetzte ihn für einige Zeit in eine vollständig apathische Stimmung. Inwiefern diese Erscheinung mit durch angestrengtes Arbeiten, durch Verkürzung der Nachtruhe, und durch geistige Getränke hervorgerufen worden, mag dahingestellt bleiben. Wie dem auch sei, alles deutet, im Zusammenhange mit andern eigentümlichen bereits angeführten Symptomen betrachtet, auf ein tieferes Leiden, dessen Anzeichen weiterhin ab und zu her-

[1] Von einer Seite erhielt ich die Mitteilung, daß Schumann sich in dieser Nacht habe zum Fenster hinausstürzen wollen. Doch wird dieser Angabe von anderer Seite widersprochen.

vortretend, dann aber wieder längere Zeit schlummernd, sich zwar nur sehr allmählich, doch in unverkennbarer Weise fortentwickelten und in ihren mannigfachen Erscheinungen zu besorgniserregenden Zuständen Veranlassung gaben. Denn die späteren Leiden Schumanns lassen eine entschiedene Ähnlichkeit mit den oben erwähnten Zuständen erkennen. Bemerkenswert ist es, daß Schumann nach dieser Katastrophe bis an sein Lebensende eine ausgesprochene Scheu vor dem Aufenthalt in hohen Stockwerken hatte, da er denn auch bald darauf ein Logis in einer tieferen Etage desselben Hauses bezog.

Dem Tode der Schwägerin Rosalie, durch welchen Schumann eine so heftige seelische Niederlage erlitten hatte, folgte vier Wochen später ein abermaliger Trauerfall in seiner Familie, der aufs neue sein zart besaitetes Gemüt aufs tiefste erschütterte. Sein Bruder Julius starb am 18. November, nachdem er bereits im Frühjahr 1829 einmal lebensgefährlich erkrankt war[1]. Als sein seit längerer Zeit schon leidender Zustand hoffnungslos geworden, wurde Schumann von der trostbedürftigen Mutter gebeten, nach Hause zu kommen, doch fühlte er sich noch zu angegriffen, um dem ihm ausgesprochenen Wunsche Folge zu leisten, und so antwortete er: „Wie Du, meine gute Mutter, so bedarf ich des Trostes, helfen kann ich nicht, aber weinen genug". Auf die Nachricht von dem Dahinscheiden des Bruders wurde Schumann wiederum von krankhaften Anfällen heimgesucht. An die Mutter schrieb er darauf bezüglich: „Von den vergangenen Wochen nichts. Ich war kaum mehr als eine Statue ohne Kälte, ohne Wärme; durch gewaltsames Arbeiten kam nach und nach das Leben wieder. Aber ich bin noch so scheu und schüchtern, daß ich nicht allein schlafen kann, habe auch einen grundgutmütigen Menschen (Günther) zu mir genommen, an dem ich manches zu bilden finde, was mich reizt und erwärmt. Glaubst Du wohl, daß ich nicht den Mut habe, allein nach Zw.(ickau) zu reisen, aus Furcht, es könne mir etwas geschehen. Heftiger Blutandrang, unaussprechliche Angst, Vergehen des Athems, augenblickliche Sinnesohnmacht wechseln rasch, obgleich jetzt weniger, als in den vergangenen Tagen. Wenn Du eine Ahnung dieses ganz durch Melancholie eingesunkenen Seelenschlafes hättest, so verziehest Du gewiß, daß ich nicht geschrieben".

[1] Vergl. S. 46.

Die krankhafte Stimmung, welche sich Schumanns bemächtigt hatte, war eine länger anhaltende. Noch zu Anfang des Jahres 1834 beherrschte sie ihn einigermaßen. Am 4. Januar 1834 sagte er der Mutter: „Erst heute habe ich Deinen Brief gelesen. Als ich ihn vor acht Tagen erhielt und am Anfang die dunkle Farbe des ganzen erriet, fehlte mir die Kraft zum Auslesen. Da jetzt nur der Gedanke an fremde Leiden so vernichtend für mich ist, daß er mir alle Tatkraft nimmt, so hütet Euch, mich irgend etwas wissen zu lassen, was mir im geringsten Unruhe machte — ich muß sonst ganz auf Eure Briefe verzichten. Namentlich bitte ich Euch herzlich, auch durch nichts mündlich oder schriftlich an Julius und Rosalie zu erinnern. Ich habe keinen Schmerz gekannt — nun ist er gekommen, aber ich habe ihn nicht zerdrücken können und er hats mich tausendfach. Dennoch fühle ich mich seit einigen Tagen wohler und frischer denn seit langer Zeit; es kommen vielleicht nach und nach die heitern Gestalten wieder, und dann will ich recht gut gegen die Menschen sein, wie sie jetzt so gütig gegen mich sind".

Wohltätig zerstreuend wirkte auf Schumann die demnächst geschlossene Bekanntschaft mit dem Maler Lyser[1], ganz besonders aber die neu angeknüpften Beziehungen zu dem begabten Musiker Ludwig Schunke[2], welcher im Dezember 1833 von Wien zu längerem Aufenthalte nach Leipzig kam. Schumann und Schunke, obwohl durchaus entgegengesetzte Naturen, schlossen, von gleicher Begeisterung für die Kunst erfüllt, bald nach der ersten Begegnung innige Freundschaft.

Unter Schumanns damaligen „täglichen" Gesellschaftern, von denen er seiner Mutter in einem Briefe (4. Januar 1834) Herlossohn, Wieck, Stegmayer, Schunke, Stelle (?), Ortlepp, Lyser, Berger, Bürck und Pohlenz nannte, war ihm Schunke die bei weitem liebste, werteste Persönlichkeit. Über denselben berichtete er ihr am 19. März (1834): „Der ist ein vortrefflicher Mensch und Freund, der immer Herz und Lust zeigt, das Schönste und Beste zu wollen und zu

[1] Er war aus Hamburg, und obwohl taub, ein großer Verehrer der Tonkunst. Auch wurde er Mitarbeiter an der „Neuen Zeitschrift für Musik".

[2] Geb. 21. Dezbr. 1810 zu Kassel, gestorben 7. Dezbr. 1834 in Leipzig. Über Schunke finden sich Mitteilungen in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Jahrgang 1835 Nr. 36, S. 145 ff. und Bd. 4. S. 182. Er veröffentlichte einige von Talent zeugende Klavierkompositionen.

vollbringen. Ein blaues Auge am Himmel erfreut oft mehr, als der ganze blaue; ich möchte alle Freunde für diesen einzigen missen".

Aus diesem Briefe ist auch zu entnehmen, daß Schumann sich mit Schunke dem Vergnügen des Schlittschuhlaufens, und zwar „auf einem einsamen Teiche bei Connewitz" hingab, sowie daß er mit dem Freunde zeitweilig ein gemeinsames Logis bewohnte.

Das „merkwürdigste Jahr".

Das Jahr 1834, nach Schumanns eigenem Ausspruch das merkwürdigste seines Lebens, wurde reich und bedeutungsvoll für ihn an tiefeingreifenden Vorgängen. Er trat mit demselben sowohl als Musikschriftsteller, wie als Tonsetzer in seine Sturm- und Drangperiode ein, die sich vorher einerseits schon in seiner begeisterten literarischen Kundgebung über Chopins op. 2, und in seinen wiederholten Beiträgen für Herlossohns Kometen, sowie andererseits in den Papillons op. 2, in den Intermezzi op. 4, und in den Impromptus op. 5 gleich einem Wetterleuchten angekündigt hatte. Zunächst ist von den Begebnissen dieser Epoche die Begründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" anzuführen. Schumann sagt über dieselbe in dem Vorwort seiner gesammelten Schriften:[1]

„Zu Ende des Jahres 33 fand sich in Leipzig allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen[2], zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohns Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen: Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltige Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: Laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik".

Diese Kundgebung wurde von Schumann im Jahre 1853 nieder-

---

[1] Leipzig bei Georg Wigand, 1854; Aufl. II: 1871. Weiterhin gingen die „gesammelten Schriften" in den Verlag von Breitkopf & Härtel über. Die vierte Auflage liegt vor.

[2] Diese Zusammenkünfte fanden meist in einer nahe dem „Barfußberge" kleine Fleischergasse 3 belegenen Restauration statt, welche den Namen „Kaffeebaum" führte. Das Lokal besteht noch heute.

geschrieben. Damals erinnerte er sich offenbar nicht mehr genau des Zeitpunktes, zu welchem die ersten Anläufe für die intentionierte Zeitung genommen wurden. Die Idee Schumanns im Verein mit anderen ein Organ zur Hebung der einigermaßen in Verflachung geratenen Musikzustände ins Leben zu rufen, wurde bereits im Sommer 1833 gefaßt. Am 28. Juni dieses Jahres berichtete er der Mutter: „Eine Menge junger wohlgebildeter Leute, meistens Musikstudierender, hat einen Kreis um mich gezogen, den ich wieder um das Wieckſche Haus ziehe. Am meisten erfaßt uns der Gedanke an eine neue, große musikalische Zeitung, die Hofmeister verlegt und von welcher Prospectus und Anzeige schon im künftigen Monat ausgegeben werden. Ton und Farbe des ganzen sollen frischer und mannigfaltiger sein, als in den andern, vorzüglich dem alten Schlendrian ein Damm entgegengestellt werden, ob ich gleich wenig Aussicht habe, mit Wieck, der mir übrigens täglich befreundeter wird, je in meiner Kunstansicht zusammenzutreffen. Viel Köpfe, viel Sinne, wenn es auch Kampf geben sollte. Die Direktion besteht aus Ortlepp, Wieck, mir und zwei anderen Musiklehrern[1], meistens ausübenden Künstlern (mich neunfingerigen ausgeschlossen), das schon der Sache einen Anstrich gibt, da die andern musikalischen Zeitungen von Dilettanten redigiert werden. Unter den andern Mitarbeitern nenne ich Dir Lühe, Hofrat Wendt, den tauben Lyser, Reißiger und Krägen in Dresden, Franz Otto in London". —

„Vielleicht gewinne ich durch dieses Unternehmen etwas, nach dem ich mich, dessen Natur sich eigentlich gegen alles Ungeregelte sträubt, wie mit mir sich mancher andere Künstler, sehnt, das heißt: meinen festeren (bürgerlichen) Hintergrund, der gleichsam sich als Rahmen um das Bild oder als Gefäß um die auseinanderfließende Masse legt, der finanziellen Vorteile usw. nicht zu gedenken"[2].

---

[1] Von dem Schriftsteller Ortlepp wurde weiterhin abgesehen, wie er denn auch für die Zeitung von keinem Nutzen war. Mit den „zwei andern Musiklehrern" meinte Schumann wohl Knorr und Günther. Der letztere kam nicht weiter in Betracht.

[2] Die pekuniäre Lage Schumanns wird von demselben ziemlich häufig in seinen Jugendbriefen berührt: sie spielt insofern eine bemerkenswerte Rolle in den ersten Jahren seines Junggesellenlebens, als er es nicht immer verstand, mit den ihm zugemessenen Geldmitteln auszukommen, weshalb er öfters die Hilfe seiner Mutter in Anspruch nehmen mußte. Schumann war im eigentlichen Sinne des Wortes nicht verschwenderisch, hatte aber doch mancherlei Bedürfnisse, die, nicht zum Notwendigen gehörend, einen gewissen Aufwand erforderten. Überdies

8*

Der im vorstehenden Briefauszug entwickelte Plan ließ sich so rasch nicht realisieren. Er bedurfte zu seiner Ausführung noch der gründlichsten Überlegung, und vor allem einer vollständigen Klärung des von den Beteiligten zur Sache eingenommenen Standpunktes. Gleich anfangs wäre es beinahe zu einer Differenz zwischen Schumann und Wieck gekommen, welch' letzterer in die Beständigkeit seines jungen Freundes einige Zweifel zu setzen schien. Schumann fühlte sich mit Recht dadurch verletzt, und verschwieg es nicht, indem er (6. August 1833) an Wieck folgende Zeilen richtete:

„Verstand ich anders recht, so sagten Sie: „wenn Sie sich der Sache mit Eifer annehmen, so verspreche ich Ihnen meine Hilfe; werden Sie aber lau — —, so ziehe ich mich zurück, wollten Sie endigen! Wie — sind Sie nicht Mitherausgeber des Blattes? Wollen Sie nicht gleich Leid und Freud tragen? Versprechen Sie dieses, wie ich doch vermuten durfte nach dem Interesse, das Sie für die Angelegenheit zeigten, — kann etwaige Kühlheit von meiner Seite der Ihrigen zur Entschuldigung dienen? Wollen Sie halben Beistand geben?

---

war er manchmal in der Spendierlaune, da er dann mehr ausgab, als es seinen Verhältnissen entsprach. Er war sich dessen wohl bewußt, was er seiner Mutter nicht verhehlte. So schrieb er ihr am 15. Dez. 1830: „Diese Geldverachtung und Geldverschleuderung ist ein erbärmlicher Zug an mir. Du glaubst kaum, wie ich leichtsinnig bin, und oft offenbar Geld zum Fenster hinauswerfe. Vorwürfe mach' ich mir immer und nehme gute Vorsätze, aber in der künftigen Minute hab ich's vergessen, und gebe schon wieder acht Groschen Trinkgeld. Die Fremde und das Reisen haben viel Teil daran, am meisten aber ich und mein vermaledeiter Leichtsinn." — Vier Monate später berichtete er der Mutter: „Meine Finanzen beschäftigen und bekümmern mich zum Teil. Wieck sagte neulich: für mich wäre nichts besser, als wenn ich keinen Heller hätte — dann würde schon etwas aus mir werden". — Als die Mutter zu Ende des Jahres 1833 einmal zu wissen wünscht, wie es in betreff des Geldpunktes stehe, antwortet Schumann: „Du frägst, ob ich auskomme? Offen gestanden — Nein. Zinsen und Honorarverdienst betragen vor der Hand nicht mehr als 400—500 Taler und unter 600 habe ich leider nie gebraucht." (Hierbei ist zu bemerken, daß der Geldwert damals beinahe das Doppelte von dem heutigen betrug.) — Schumann hoffte, daß die Zeitung seine Einkünfte erhöhen werde. Mit Bezug darauf bemerkte er in einem Briefe vom 19. März 1834 an seine Mutter: „Ein neues Unternehmen bringt immer Hoffnungen die Fülle mit sich. Es freut mich, mein Leben durch einen festen und reizenden Hintergrund geschlossen zu haben. Außer Ehre und Ruhm steht auch noch Verdienst zu erwerben, so daß Du jetzt wirklich ruhiger um mein Fortkommen in der Zukunft sein kannst". — Später, und namentlich nach seiner Verheiratung wurde Schumann ein besserer Wirt.

Hätte ein Anderer, dessen Ausdrucksweise ich weniger verstünde, als die Ihrige, mir dies gesagt, so hätte ich unverhohlen geantwortet: behalte Alles — bin ich im Feuer, so brauch' ich höchstens Deine Zügel — bist Du es, so rechne auf meine — werde ich aber kühl, so leihe mir Deine Flügel — das ist billig. Oder bin ich etwa ruhmsüchtig? Oder liegt mir so viel an der Redaktion, wenn Sie anders die Besorgung der Korrespondenz u. s. f. so nennen wollen? Wenn Sie das nicht für große und größte Aufopferung von meiner Seite halten, so werde ich Sie freilich nicht davon überzeugen können. Darum nur unterzieh' ich mich jener Leitung, weil ich den Verhältnissen am nächsten stehe, und weil ich nicht gern die Ausführung einer Idee aufgebe, von der ich einsehe, daß sie unzuberechnende bildende Vorteile für Herz und Kopf mit sich bringt.

Da ich aber Ihre Ausdrucksweise zu kennen glaube, so lege ich jener Äußerung, wenn ich sie nicht überhaupt zu hypochondrisch anschlage, den Sinn unter, daß Sie einen leisen Verdacht auf meine Ausdauer für die Zukunft werfen, den ich mir selbst nicht verhehle. Denn wer haftet für Zufälligkeiten, unerwartete Störungen und dgl.? Ich sagte Ihnen auch, daß ich mich auf höchstens zwei Jahre zur festen Mitteilnahme verstehe, ohne dann mich absolut abzulösen behaupten zu wollen. Jenen Zeitraum halte ich aber für hinreichend, Vieles aus der regelmäßigen Beschäftigung zu lernen, der Kunstansicht Festigkeit und Geschlossenheit zu geben, ohne Gefahr laufen zu müssen, steif zu werden oder den Gefallen an der reinen Anmut der Kunst zu verlieren. Aber ich verheimliche Ihnen nicht, daß ich dann Ihre Worte milder gestellt zu sehen wünschen möchte, etwa: vereint arbeiten wir am Werk — schläft der eine, so sei der andere wach und energisch — zieht er die Fühlhörner ein, so stecke sie jener heraus.

Ich nehme Ihre Nachsicht für meine Offenheit in Anspruch; denn wankt auf diese Art der Bau schon im Grunde, so ist der spätere Sturz ja leicht vorauszusehen. Soll aber ein so kompliziertes Unternehmen kräftig zu Ende gebracht werden, so müssen sich doch die Kräfte wechselseitig und unbedingt unterstützen. Geben Sie aber, nach Ihren gestrigen Worten, Beistand bedingt, so kann das der Ausführung natürlich nur Schaden bringen".

Die schließlich hier von Schumann ausgesprochene Befürchtung ging glücklicherweise nicht in Erfüllung. Wieck interessierte sich anfangs für Schumanns Zeitungsprojekt, und steuerte auch nach

Verwirklichung desselben einige Beiträge für die Zeitschrift bei, ließ die Sache dann aber im Stich, weil er durch seine eigenen Angelegenheiten vollauf in Anspruch genommen war, und außerdem anfangs 1836 mit Schumann überhaupt brach, während dieser in ausdauernder Treue dem neuen Unternehmen seine Kräfte widmete.

Als Verleger für die Zeitschrift war der Musikalienhändler Hofmeister in Aussicht genommen, welcher sich jedoch bedenklich zeigte. Schumann hoffte nun seinen Bruder (es war Julius gemeint) als Herausgeber zu gewinnen, indessen schenkte dieser der Sache kein rechtes Vertrauen, wie aus einem Briefextrakt hervorgeht, in welchem Schumann die ihm entgegengestellten Bedenken zurückwies und zugleich positive Vorschläge machte. Er sprach sich (5. August 1833) folgendermaßen gegen seinen Bruder Karl aus: „Wie könnte überhaupt ein solches Unternehmen scheitern, das im reinsten Sinne nur im Interesse der Kunst von Männern begonnen wird, deren Lebensberuf sie ist, welches überdies auf eine feste Ansicht, auf Erfahrung durch eine Menge von Vorarbeiten begründet ist; wie könnte ein solches nur scheitern? Vieles ist noch günstig dabei. Umschlag, Kupfer beizulegen. Als Vignette schlage ich etwa eine Genie mit einer Maske in der Hand vor.

Wirft das Unternehmen nicht genug ab, so verzichten Wieck, Knorr, Ortlepp und ich auf Honorar. Meine Redaktion mit 150 Talern zu berechnen, auf die ich gleichfalls im schlechten Falle verzichte. Der Kontrakt würde auf zwei Jahre ausgefertigt. —

Hofmeister würde sich mit ihm (mit Julius) in Verbindung setzen. — Empfehlung der größten Eile der Anzeige. Die ersten Blätter werden mit Spohrs Bildnis gegeben. Besorge den Kupferdrucker.

Wünsche, daß der Preis die Summe von 4 Talern nicht übersteige: wie wird dann der Reinertrag sein? Die Vignette will ich besorgen".

Es kam schließlich fast alles anders, als es hier von Schumann intendiert war. Hofmeister, ein vorsichtiger Mann, der sich nicht leicht auf Unternehmungen einließ, welche seiner Meinung nach mit einem Risiko verbunden waren, entsprach den Wünschen Schumanns nicht, zumal er im Hinblick auf die dem Blatte zu gebende Tendenz voraussah, daß dasselbe eine oppositionelle Stellung gegen die seit 1798 von Breitkopf & Härtel herausgegebene Musikzeitung einnehmen würde. Und auch Schumanns Bruder ging nicht auf die

Sache ein. Aufs neue wandte Schumann sich an Hofmeister mit den Worten: „Ich zweifle, ob mein Bruder noch unternehmen wird, da ihn seine größeren Verlagswerke zu sehr beschäftigen. Lassen Sie sich den schönen Zeitpunkt entgehen zu einer Sache, die nur Ruhm und Ehre bringen kann? Vielleicht findet sich irgendwo ein habiler Redakteur". Doch auch diesmal erreichte Schumann kein Resultat, und so geriet die Sache einstweilen ins Stocken.

Schumann aber, der den Mut nicht sinken ließ, war unterdessen in anderer Weise für seine Idee tätig, indem er Mitarbeiter für das zu gründende Kunstorgan zu gewinnen suchte. Bereits unterm 9. August 1833 wandte er sich brieflich an den schon erwähnten, ihm befreundeten Sänger Otto, welcher sich damals in Hamburg aufhielt. Diesem schrieb er u. a.: „Als Herold einer besseren musikalischen Zukunft möchte Dir der Brief erscheinen. Es fehlt ein Hermann mit einem Lessing unterm Arm, der einmal in das Gesindel führe. Ziehe Dich nicht zurück vom Kampfe und schlage mit drein! .... Hast Du nicht Lust Deine Gedanken einzurahmen oder zu garnieren, so überlaß mir dies; die Naturfrucht soll schon durchschimmern. .... Die Wichtigkeit der Sache und ein altes Freundschaftsgefühl werden Dich antreiben, mir schleunig zu antworten, ob die Redaktion mit Sicherheit auf englische Briefe in die ersten Blätter rechnen kann ..... Sei recht rührig."

Unter den Leipziger Genossen erwartete Schumann vor allem zunächst Gutes für die Zeitung von Wieck, Ludwig Schunke, Julius Knorr und Stegmayer. Indessen erfüllten sich die Hoffnungen, welche er auf diese Persönlichkeiten gesetzt hatte, nur im bescheidensten Maße, wie sich zeigen wird.

Beim Jahresschluß hatten Schumanns Zeitungsgedanken noch keine feste Gestalt gewonnen, weil ein Verleger immer noch nicht gefunden war. Er mußte sich deshalb einstweilen damit begnügen, sein Verlangen, musikliterarisch tätig zu sein, auf anderem Wege zu verwirklichen. Es geschah das in dem von Herloßsohn[1] 1830 begründeten Kometen, für welchen Schumann schon im August 1832 einen Artikel: „Reminisscenzen aus Clara Wiecks letzten Concerten in Leipzig" geschrieben hatte. Nunmehr, im Dezember 1833, erschienen aber in dieser Zeitschrift schon „davidsbündlerische" Ergüsse. Seine Mutter machte er brieflich am 4. Januar 1834 mit folgenden Worten darauf aufmerksam: „Die „Davidsbündler" im Kometen

[1] Sein eigentlicher Name war Herloß.

überschlage nicht; sie sind von mir und machen etliche Sensation. Es wird eine Art Buch, das ich später einzeln bei Karl und Eduard herausgebe"[1].

Sodann fand Schumann alsbald Gelegenheit zur Beteiligung an einem neuen literarischen Unternehmen, worüber er am 19. März (1834) seiner Mutter meldete: „Lühe gibt jetzt mit Herloßsohn ein Damenkonversationslexikon heraus, in dem ich die musikalischen Artikel übernommen habe (15 Taler für den Bogen)". In demselben Briefe konnte er auch von der endlich zum definitiven Abschluß gelangten Zeitungsangelegenheit berichten: „Die neue musikalische Zeitschrift nimmt vor der Hand unsere ganze Tätigkeit in Anspruch. Rascher wird Dir wohl den Plan mitbringen. Er ist von mir. Dirigenten des Blattes sind Kapellmeister Stegmayer[2], Wieck, Schunke[3], Knorr und ich. ... Nun gibt's freilich viel zu schaffen, zu lernen wie zu lehren; doch sind zu großen Schwierigkeiten auch große Fähigkeiten vorhanden, und ich glaube an schönen Erfolg und unendlichen Nutzen".

Schumann, die Seele der Zeitschrift, verfolgte mit derselben einen doppelten Zweck. In erster Linie war es ihm darum zu tun, die gehaltlosen, auf grobe Sinnlichkeit oder gedankenloses Musikmachen berechneten Tageserzeugnisse zu bekämpfen, und den Geschmack des Publikums zu heben und zu läutern. Sodann wollte er aber auch jüngeren aufstrebenden Talenten die Wege ebnen. Ferner stand damit im Zusammenhange, gegen die zahme, schlaffe, namentlich von Fink vertretene Leipziger Kunstkritik, deren Gebahren die jüngeren Musiker mehr und mehr verstimmt hatte, Front zu machen[4].

---

[1] Ist nicht geschehen.

[2] Stegmayer tat nichts für die Zeitung. Schumann schrieb seiner Mutter über ihn: „Stegmayer ist auch so ein herrlicher Musikmensch, dem ich viel zu danken habe. Er lebt aber so wüst, daß man nicht mit ihm fortkann."

[3] Schunkes von Schumann überarbeitete Beiträge für die Zeitung erhielten die Chiffre 3; diejenigen Wiecks, welcher nur im ersten Jahre des Bestehens der Zeitung zu derselben beisteuerte, wurden mit „Der alte Clavierschulmeister" und mit 4 und 14, sowie mit -nz- unterzeichnet. Knorr bediente sich der Ziffern 1, 11 und 21 für seine wenigen Artikel.

[4] Schon zu Anfang 1833 äußerte Schumann sich brieflich gegen Wieck über Fink unwillig mit den Worten: „Finks Rezension über die Euryanthenvariationen ist denn doch zu toll. Er will gestreichelt sein; ich dächte, es wäre Ursache da, daß man ihn einmal kitzele, streichele, kneipe u.s.w." Die fragliche Rezension bezog sich auf Herz' Klavierkomposition op. 62. Weder die eine noch die andere will viel besagen, allein man sieht aus obigen Äußerungen über Fink die Gereizt-

Begreiflicherweise wurde das Unternehmen von seiten des Redakteurs der Härtelschen Musikzeitung wegen der drohenden Konkurrenz mit scheelen Augen angesehen. Am 9. April (1834) schrieb Schumann darauf bezüglich seiner Mutter: „Mit Fink wird es schlimm. Der ist schon jetzt wütend und will nichts außer sich leiden. Es dauert mich, daß ein alter sonst schätzbarer Mann sich so gemein herunterzieht. Jedenfalls wird in der Folge Kampf, so würdig auch der Ton im ganzen sein soll. Verlaß Dich darauf, daß ich das unterstrichene Wort halte. Sollte es einmal geistige Steine regnen, so halten fünf Buckel doch immer mehr aus, zumal da Jugend darunter steckt, als ein alter, schon sehr gebückter".

Die erste Nummer der „Neuen Zeitschrift für Musik", deren Verlag Buchhändler C. H. F. Hartmann übernommen hatte, wurde am 3. April 1834 ausgegeben. So schien denn alles aufs beste geordnet. Nicht lange währte es aber, so stellte sich schon heraus, daß die Hauptlast auf Schumanns Schultern ruhte. „Vor der Hand, so schrieb er seiner Mutter am 2. Juli, muß ich durchaus der Zeitung meine ganze Tätigkeit widmen — auf die Andern ist nicht zu bauen. — Wieck ist fortwährend auf Reisen, Knorr krank, Schunke versteht nicht so recht mit der Feder umzugehen — wer bleibt übrig? — Doch hat die Zeitschrift einen so außerordentlichen Erfolg, daß ich auch mit Nutzen und Feuer fortarbeite. Bis jetzt sind gegen 300 Bestellungen eingegangen. — Kurz, Leben ist viel in unserm Leben".

An auswärtigen Mitarbeitern hatte Schumann inzwischen seinen Universitätsfreund Töpken und den Pastor Keferstein gewonnen, welcher unter dem Pseudonym K. Stein für die „Cäcilie" und „Allgem. musik. Zeitung" schrieb; anfangs 1835 kam auch der Breslauer Professor Aug. Kahlert hinzu. Dem ersteren sagte Schumann in einem Briefe vom 18. August (1834): „Sie haben noch nicht erfahren, guter Theodor Töpken, wie es einem zu Mute ist, wenn man den Wirt von 14 zu 14 Tagen um Nachsicht bittet und dann doch wieder mit der Bitte um Prolongation vorrückt — denn Sie waren stets bei Kasse. Durch eine langwierige Krankheit unseres Sekretärs (es ist Knorr gemeint), sind mir alle Geschäfte auf den Hals geworfen worden, so daß ich heute wieder wenig von meiner (Brief-) Schuld abtragen kann und dies wenige schlecht, da

heit Schumanns, welche sich später durch die Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik Luft machte.

mir der Kopf noch von einer Korrektur brummt ..... Fürs erste großen Dank für Ihre Arbeiten, die Allen ausnehmend gefallen aus tausend Gründen. Das Geheimnis, daß sie am Tage ihrer Abreise von Bremen schon im Blatt (in der Musikzeitung) stehen, ist lustig, aber auch klar genug, da uns leider schon im Anfang der Verleger so lang hat warten lassen, daß wir um 14 Tage zurück sind. Es sind aber gestern in einer feierlichen Konferenz so ernste Maßregeln getroffen worden, daß binnen einem Monat Alles im herrlichsten Gang sein wird. Es wäre auch ungerecht gegen das Publikum, welches das Institut so lebhaft unterstützt, daß es eine Freude für uns sein muß. Prag allein zieht mit 50, Dresden mit 30, Hamburg mit 20 Exemplaren davon. —

Alles, was Jugend, folglich Zukunft hat, wird auf der Welt an- und durchklingen. Es ist fast unerklärlich, wie dieser kritischen Honigpinselei nicht schon längst Einhalt getan worden ist. Darum schlagen Sie mir recht zu in das Volk, wenn dieses auch wie eine Herde ist, die einmal aufsieht, wenn es blitzt und dann ruhig weiter grast. Die Herde richtet sich wenigstens einen Augenblick himmelan".

Schumann hatte seine ganze Kraft aufbieten müssen, um unter den obwaltenden Umständen seine Schöpfung mit Erfolg aufrecht zu halten. Er mußte alles besorgen: „Korrespondenz, Korrektur, Manuskripte", wie er seiner Mutter schrieb, und wollte doch auch seinen eigentlichen Beruf, das Komponieren, nicht geradezu vernachlässigen. Indessen wurde ihm für die Zeitung bald Unterstützung durch eine Persönlichkeit zu Teil, die unerwartet in seine Umgebung trat.

Es war dies Karl Banck[1], der im Mai 1834 wegen Veröffentlichung seiner Lieder-Kompositionen von Berlin nach Leipzig kam, bald darauf zu Schumann in freundschaftliche Beziehung trat, und von diesem Anregung dazu erhielt, seinen Aufenthalt dauernd in Leipzig zu nehmen, um sich den begonnenen kunstliterarischen Bestrebungen anzuschließen. So machte Banck sich in der Folge um die Zeitung nicht allein als fleißiger Mitarbeiter, — alle mit den

[1] Geb. am 27. Mai 1809 zu Magdeburg, gest. am 28. Dezember 1889 in Dresden, wo er vom Jahre 1846 bis zu seinem Tode als hochgeschätzter Kunstkritiker und Tonsetzer tätig war. Vom Könige von Sachsen wurde er durch Verleihung des Hofrat-Titels, sowie an seinem achtzigsten Geburtstage durch die Dekorierung mit dem Ritterkreuz erster Klasse des Albrechtsordens für sein langjähriges erfolgreiches Wirken ausgezeichnet.

Chiffern 6, 16, 26, B, und C — k unterzeichneten Aufsätze rühren von ihm her — sondern auch durch seine lebhafte Beteiligung an den Redaktionsgeschäften verdient. Überdies führte er der Zeitung auswärtige ihm befreundete Persönlichkeiten als Mitarbeiter zu, namentlich: C. Koßmaly, geb. 27. Juli 1812 zu Breslau, gest. im Dezember 1893 zu Stettin. Riefstahl[1], G. Nicolai[2], Schüler[3] und den, unter dem Namen Alexander schriftstellernden Maler Simon[4]. Die Mehrzahl der Mitarbeiter wurde freilich durch Schumann nach und nach gewonnen. Als „feste", gehörten der Zeitung von 1834 bis zum Januar 1838 außer Schumann an: L. Schunke (der Ende 1834 schon starb), C. Banck, C. F. Becker und Oswald Lorenz, wie Schumann selbst erklärte. Sonst waren im Laufe der Zeit mehr oder weniger mitwirkend an dem Unternehmen beteiligt: Julius Becker, Christern, Fischhof, Gathy, Griepenkerl, Stephan Heller, Kahlert, Keferstein, Lyser, Panofka, Stöckhardt, Sobolewski, Thomson, Töpken, Truhn und Zuccalmaglio. Einzelne Beiträge lieferten: Bürck, Heinr. Dorn, Sophie Kaskal, Moscheles, Nauenburg und Wenzel. Nach allen Seiten hin suchte Schumann für die Zeitung aneifernd und ermunternd auf seine Mitarbeiter einzuwirken. So schrieb er, um ein Beispiel anzuführen, unterm 24. Januar 1835 an Kahlert nach Breslau: „Mit Freuden sehen wir Ihren ferneren Mitteilungen entgegen. Sie folgen mit Hingebung der neuen Richtung, und es sind junge und starke Köpfe von Nöten, um möglichen Reaktionen vorzubeugen".

Der jugendlich feurige und frische Ton der Zeitschrift bildete einen schneidenden Kontrast zu der charakterlosen, verzopften Leipziger Kritik, und gewann dem Kunstorgane bald nach seinem Entstehen lebhafte Teilnahme in gewissen musikalischen Kreisen. Doch ging es nicht so schnell mit der Verbreitung, wie es in betreff des lukrativen Punktes zu wünschen war. An Töpken schrieb Schumann

[1] Ein am 31. Juli 1845 zu Greifswald verstorbener, damals in München lebender Violinist.

[2] Ein damaliger preußischer Beamter in Berlin.

[3] Kammersänger in Rudolstadt.

[4] Von ihm rühren die Kompositionen zu Oberon in dem Wielandzimmer des Weimaraner Schlosses her; auch hat er das Verdienst auf die ursprüngliche Struktur der Wartburg hingewiesen, und so gewissermaßen zu der später unternommenen Restauration derselben Veranlassung gegeben zu haben. Simon wanderte 1849 nach Chili aus, wo er das Unglück hatte, von Wilden erschlagen zu werden.

(6. Febraur 1835): „Ich bin jetzt alleiniger Redigent und Eigentümer der Zeitung, d. h. ich habe noch zwei Jahre Geld zuzusetzen; dann läßt sich aber etwas erwarten", und an Zuccalmaglio (28. September): „Unsere neue Zeitschrift erfreut sich zwar einer außerordentlichen Teilnahme, dennoch arbeit ich fast ohne allen Lohn. Sollten Sie nicht darauf angewiesen sein, von Ihrem vorzüglichen Schriftstellertalent Ertrag für das Leben zu ziehen, so warten Sie vielleicht noch einige Zeit mit Auszahlung des üblichen Honorars. Sollte dies aber vielleicht abhalten, uns künftige Beiträge zukommen zu lassen, so nehme ich die vorige Periode zurück und alles an, was Sie bestimmen". — Erst im April 1837 konnte er diesem seinem Mitarbeiter sagen: „Die Zeitung verbreitet sich sehr in neuerer Zeit. Vom künftigen Bande hoffe ich auf eine, für mich und meine Mitarbeiter günstige Veränderung der Verlagshandlung. Sie sind natürlich der erste, an den ich denke, und dem ich das meiste schulde".

In betreff der Tendenz des neugeschaffenen Kunstorgans sprach Schumann sich wiederholt in der Zeitschrift selbst aus, wie folgt:

„Unsre Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen". Und ferner: „Die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, geschah sie nun durch Hinweisung auf ältere große Muster, oder durch Bevorzugung jüngerer Talente, jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden. Den roten Faden, der diesen Gedanken fortspinnt, könnte man allenfalls in der Geschichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch phantastisch auftretenden Bundes, dessen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen, als durch eine innere Ähnlichkeit sich erkennen lassen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort, wie durch die Tat, werden sie auch künftighin trachten. Geschah dies früher auf ungestümere Art, so wolle man dagegen die warme Begeisterung in die Schale legen, mit der das Echt-Talentvolle, Echt-Künstlerische an jeder Stelle ausgezeichnet wurde. Wir schreiben ja nicht die Kaufleute reich zu machen, wir schreiben den Künstler zu ehren".

Die hier kundgegebene Richtung tritt namentlich in den ersten

Jahrgängen der Zeitschrift, welche überhaupt die wertvollsten sind, bedeutungsvoll hervor.

Schumann verband mit der, in dem neubegründeten Kunstorgane begonnenen Tätigkeit weitgehende, später von anderen zum Teil in Angriff genommene Pläne, welche das rühmliche Streben erkennen lassen, nach allen Seiten hin anregend, fördernd und regenerierend für seine geliebte Kunst zu wirken: sie beweisen, daß er ganz auf der Höhe der Zeit stand. In seinem Projektierbuch finden sich mancherlei darauf bezügliche interessante Notizen, die hier in der von ihm angemerkten Reihenfolge mitgeteilt seien: „Briefe über Shakespeare als Musiker. — Eine Biographie Beethovens mit Kritik seiner sämtlichen Werke: oder wenigstens: eine vollständige Sammlung seiner Briefe; desgl. von J. Seb. Bach. — Eine ganz wohlfeile Ausgabe des wohltemperierten Klaviers, vielleicht mit Angabe und Kritik aller Varianten. — Konversationslexikon der Gegenwart für Musik, (nur Biographien) mit alljährlichen Nachträgen. — Gesetz in Deutschland für Opernkomponisten, wie in Frankreich zu erwirken. — Sanktionierte Druck- und Stichfehler, d. h. wirkliche Fehler in Partituren großer Kompositionen, die der Gebrauch geheiligt: z. B. in mehreren Symphonien Beethovens. (Dazu v. Mendelssohn Stoff erbitten). — In der Zeitung alphabetisch fortlaufende Biographien aller ausgezeichneten Musiker, die kurz, aber scharf und blühend geschrieben sein müssen; in einem halben Jahre zu vollenden. — Auf Cherubini wieder hinzuweisen. — Die Haslingersche Ausgabe der Son. v. Beethoven in einem schönen Aufsatz zu besprechen. — Horoskop f. junge Talente zu stellen. — Dann auch hatte Schumann, wie hier zugleich bemerkt sei, einen gewiß gut gemeinten, aber wenig praktischen Plan im Interesse der Komponisten gefaßt, über den er sich gegen Zuccalmaglio folgendermaßen aussprach:

„Noch labe ich mich an einer andern Idee, die mit der vorigen (die Konstituierung des Davidsbundes betreffend) leicht in Verbindung zu setzen, aber von allgemeinerer Wichtigkeit wäre, der Begründung einer Agentur für Herausgabe von Werken aller Komponisten, die sich den Statuten dieser Agentur unterwerfen wollten, und die den Zweck hätte, alle Vorteile, die bis jetzt den Verlegern in so reichem Maße zufließen, den Komponisten zuzuwenden. Dazu bedürfte es nichts als eines unter gerichtlichem Schutz geschworenen Agenten, der das Geschäft leitete: Die Komponisten müßten Kautionen für die Auslagen der Herstellung ihrer

Werke stellen und erhielten dagegen alljährlich etwa Bericht über den Absatz, Auszahlung des Überschusses nach geschehener Deckung der Auslagen".

Betrachten wir Schumanns schriftstellerische Tätigkeit etwas näher. Niemand wird ihr außerordentliche Anerkennung versagen. Völlig objektive Klarheit und positive Bestimmtheit der Kritik offenbaren sich in ihr freilich nicht immer und überall. Dagegen erfreut sie durch eine üppige, blühende und bilderreiche, bisweilen lebhaft an Jean Paul erinnernde Fülle von Gedanken, deren meist metaphorische Einkleidung gleichwohl oft ebenso treffend und bezeichnend wie geistig anregend ist. Das poetische Empfinden und die dichterische Auffassung stehen immer im Vordergrund. Es ist daher begreiflich, wenn Schumann bei dem von ihm hochgeschätzten W. v. Zuccalmaglio einmal anfragt, ob er ihm „einige poetische Menschen als Mitarbeiter der Zeitung nennen" könne.

Schumanns musikliterarische Produktionen, durch die er sich ein rühmliches Denkmal von bleibendem Wert gesetzt hat, wirken in erster Linie durch ihren ideen- und poesiereichen Gehalt, womit keineswegs gesagt sein soll, daß sie seinen kritischen Blick vermissen lassen. Diesen mit einer eigentümlichen Divinationsgabe verbundenen Blick besaß er sogar in ungewöhnlichem Grade, ohne doch stets und in jedem einzelnen Falle die Licht- und Schattenseiten produktiver oder reproduktiver Kunstleistungen in sorgfältiger Abwägung überzeugend darzulegen. Hierauf kam es ihm eben weniger an, als auf eine schöngeistig anregende und bilderreiche Aussprache. Denn er hielt „die für die höchste Kritik, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt". Gelegentlich seines Berichtes über Chopins Klavierkonzerte meint er dann freilich wieder, das höchste Streben eines aufrichtigen Kritikers müsse sein, sich gänzlich überflüssig zu machen, die beste Art über Musik zu reden, sei die, zu schweigen, wobei er offenbar übersah, daß es eine gar nicht zu entbehrende Kritik höherer Ordnung gibt. Besäßen wir nicht die mustergültigen kritischen Schriften Lessings, so würde eine höchst empfindliche Lücke in der Literatur vorhanden sein.

In seltenem Maße war Schumann darin erfinderisch, daß er seinen Anschauungen, Betrachtungen und Urteilen die mannigfaltigsten Einkleidungen bei reizender und oft phantastischer Darstellung zu verleihen wußte, wofür seine gesammelten Schriften reichliche Beweise geben. Indessen ist nicht immer das rechte Maß in seinen

Kundgebungen eingehalten. Im Feuereifer konnte er Kunsterscheinungen einerseits über- und andererseits unterschätzen. Letzteres war besonders bei der Beurteilung von Meyerbeer und dessen Oper „Die Hugenotten" der Fall. Schumann hatte vollkommen recht, gegen die von diesem Komponisten geoffenbarte Nichtachtung des echt Künstlerischen und überhaupt gegen seine öfters unedle Tendenz zu Felde zu ziehen. Es geschah aber in einem an heftigste Erbitterung streifenden Ton, der sich um so fühlbarer macht, als er sonst bei Schumann, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, nicht weiter anzutreffen ist. Dadurch wird denn auch die bedingte, und unverkennbar widerwillige Anerkennung, welche Schumann dem bedeutenden Talent Meyerbeers und dessen nicht zu unterschätzendem Leistungsvermögen zuteil werden läßt, nahezu paralysiert. Die Richtung dieses Komponisten berührte ihn durchaus antipathisch, sie erfüllte ihn mit tiefstem Abscheu, und die Folge davon war eine subjektiv einseitige Beleuchtung seiner Schöpfung, welche durch die nicht ganz passende Zusammenstellung mit Mendelssohns Paulus noch verschärft wurde. Wären die Hugenotten als Kunstwerk so gänzlich verwerflich, wie Schumann es dargestellt hat, so würde es zu den Unmöglichkeiten gehören, daß dieses Stück sich bereits weit mehr als ein halbes Jahrhundert auf dem Repertoire der Theater erhalten hat. Daß Schumann übrigens keine ganz deutliche Vorstellung von dem Wesen und den Forderungen der Bühne besaß, beweist seine Oper „Genoveva".

Wenn Schumann als begeisterter Kämpe für die Ideale der Kunst über Meyerbeer mit Animosität den Stab brach, so war er manchen Erscheinungen gegenüber, die seinen fortschrittlichen Ideen zu entsprechen schienen, wiederum zu freigebig in der Anerkennung. Es hing das mit seiner Neigung zusammen, jedes ungewöhnliche Streben nicht nur willkommen zu heißen, sondern auch zu begünstigen[1]. Als bekannt darf vorausgesetzt werden, daß er für die Kompositionen Hektor Berlioz' von vorn herein ein mehr als lebhaftes Interesse bezeigte, welches später, nachdem er die Meisterreife erlangt hatte, einer besonneneren Auffassung wich. Indessen ist der warme Anteil, welchen er diesem Tonsetzer anfangs widmete, immer noch eher zu begreifen, als die Hermann Hirschbach, trotz mancher Einwände, gezollte en-

[1] Die Überschwänglichkeit, womit Schumann in seiner Zeitschrift Clara Wiecks Kompositionen besprach, kann hierbei nicht in Betracht kommen. Sie war ihm zu lieb, um den kritischen Maßstab an ihre Erzeugnisse zu legen.

thusiastische Anerkennung. Dieser nicht ausreichend für das musikalische Schaffen vorgebildete Mann komponierte mit der Grimasse des Genius, wobei die wunderlichsten Sachen zum Vorschein kamen. Er lebte in dem holden Wahn, da einsetzen zu können, wo Beethoven aufgehört hatte, indem er mit Geringschätzung auf Meister wie Haydn und Mozart herabsah. In beiden Beziehungen war er mit Berlioz eines Sinnes, welcher sich in seiner Überhebung für ein „Crescendo de l'esprit de Beethoven“ hielt, und immer Alpdrücken hatte, wenn er Mozartsche Musik hörte.

Hirschbach war ein scharfsinniger Kopf, dabei aber von rücksichtslosem Wesen. Durch sein selbstbewußtes, dreistes Auftreten gelang es ihm, einzelne Männer, und unter ihnen auch Schumann für eine Zeitlang zu blenden. Seine hochintentionierten, aber sehr ungleichwertigen und unfertigen Kompositionen bestanden zur Hauptsache in wenig genießlichen Experimenten, und waren im Grunde nur Resultate einer für die Kunst unergiebigen Reflexion[1].

Schumann war sich seiner Neigung wohl bewußt, die Leistungen mancher mitlebender Künstler zu überschätzen. An Henselt schrieb er einmal, es geschehe ihm oft, daß er bei Erfassung eines neuen Geistes weder Maß noch Ziel kenne in seiner Freude. Indessen hat er sich so große Verdienste durch seine musikschriftstellerische Tätigkeit für seine Zeit und darüber hinaus erworben, daß dasjenige, was man an ihr etwa aussetzen kann, nicht schwer in die Wagschale fällt. Seine Prinzipien waren jedenfalls edel. Ihnen entsprechend widmete er den Meistern der Vergangenheit pietätvolle Verehrung und den hoffnungerweckenden Kunstjüngern ein rückhaltlos anerkennendes, aufmunterndes Entgegenkommen, während er das Mittelmäßige mit fein gewürztem Humor, aber immer schonend, höchst selten abwehrend oder heftig tadelnd behandelte. Hier zeigte er sich in seiner vollen menschlichen Liebenswürdigkeit. Die Lessingsche Kunstkritikerskala entsprach freilich nicht seinem Naturell. Aber wirkliches künstlerisches Verdienst erkannte er neidlos und begeistert an. Die Spalten der Neuen Zeitschrift für Musik tun es dar, daß Schumann einerseits den damals schon im Schwunge begriffenen

---

[1] In den vierziger Jahren hatte ich mehrfach Gelegenheit mit Hirschbach zu verkehren, sowie auch mitwirkend mich an der Ausführung seiner seltsamen Streichquartette zu beteiligen. — Einiges weitere über Hirschbach und sein musikalisch kritisches Repertorium enthalten des Verfassers Lebenserinnerungen: „Aus siebzig Jahren“ (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Leipzig 1897) S. 74—76.

Ruf Franz Schuberts, Mendelssohn-Bartholdys, Ferdinand Hillers und Wilhelm Tauberts befestigte, so wie andererseits denjenigen Norbert Burgmüllers, Chopins, Robert Franz', Niels W. Gades, Stephan Hellers und Adolph Henselts mit begründete. Auch wurden durch ihn Künstler wie Bennett und Verhulst, von denen der letztere freilich Schumanns Erwartungen nicht entsprach, in die musikalische Welt eingeführt, wogegen er es grundsätzlich so viel wie möglich vermied, die sich in seiner Zeitung darbietende Gelegenheit zum Vorteil der Erzeugnisse seiner eigenen Muse zu verwerten.

Man könnte entgegnen, daß die vorgenannten Tonsetzer auch ohne Schumanns Mitwirkung zu der ihnen gebührenden Anerkennung gekommen sein würden. Allein diese Möglichkeit vermag Schumanns entsprechendes Verdienst nicht im mindesten zu schmälern.

Ist somit nicht zu verkennen, daß die Neue Zeitschrift für Musik, im ganzen genommen, sich als ein höchst wertvolles, die Kunstinteressen jener Periode wesentlich beeinflussendes und lebhaft förderndes Organ geltend machte, so kann doch nicht bezweifelt werden, daß ihre Leitung für Schumann mit einem Nachteil verbunden war. Sie absorbierte im Verein mit den von ihm verfaßten Zeitungsartikeln einen bedeutenden Teil seiner geistigen Kraft, welche überdies noch durch die ausgebreitete Korrespondenz auf zeitraubende Weise in Anspruch genommen wurde. So erscheint es denn begreiflich, wenn Schumann später (1838) brieflich gegen Clara Wieck, seine Verlobte, äußert: Sonderbar ists aber, wenn ich Dir so viel schreibe wie jetzt, kann ich nicht komponieren; Du empfängst da die Musik". Als er sich weiterhin (1840) eifrigst dem Tonschaffen hingab, sagte er seiner Geliebten: „Über die viele Musik verlerne ich das Schreiben und Denken ganz. An meinen Briefen mußt Du's spüren. Ach, ich fühle es so schmerzlich, daß ich in meinem Leben nichts anderes als Musik hätte treiben sollen". — Die freudige Begeisterung, mit der Schumann die Interessen seiner Musikzeitung wahrnahm, ließ zu dem Zeitpunkt, bei welchem wir stehen, einen Gedanken wie den zuletzt ausgesprochenen noch nicht aufkommen.

Einigermaßen ausgeglichen wurde die Beeinträchtigung, welche Schumanns damalige rege musikschriftstellerische Tätigkeit für seine musikalische Produktivität im Gefolge hatte, durch den fördernden Umstand, daß ihm die zu beurteilenden Werke anderer Komponisten Gelegenheit darboten, seine künstlerischen Anschauungen zu erweitern,

zu berichtigen und zu befestigen. Wie sehr er aber den Druck seiner Doppelstellung als Kritiker und schaffender Musiker empfand, lassen deutlich einzelne Äußerungen in seinen Briefen an vertraute Personen erkennen. „Ich habe eine Virtuosität im Festhalten der unglücklichen Ideen — es ist der böse Geist, der sich dem äußeren Glück entgegenstellt und es verhöhnt. Diese Selbstquälerei treib ich oft bis zur Versündigung an meinem ganzen Wesen — dann genüg ich mir nimmer, ich möchte in einen andern Körper oder fortrennen Ewigkeiten lang — —" schreibt er seiner Freundin Henriette Voigt. Schumann konnte sich nicht genug tun. In unbefriedigtem Ehrgeiz dürstete es ihn nach der Verwirklichung eines neuen Kunstideals, gleich jenen Naturen, aus denen die Eroberer neuer Geistesgebiete hervorgehen. Und er hätte einer derselben werden können, denn seine Begabung war eine ungewöhnlich große, und mit einem instinktiven Gefühl mächtig vorwärts drängende. An Simonin de Sire schrieb er einmal: „Ich bin oft so vermessen zu glauben, die Tonkunst als Sprache der Seele stände noch in den Anfängen."

Das Verlangen ungekannte Bahnen zu wandeln, war so stark in Schumann, daß er sich seinem Freunde Zuccalmaglio gegenüber zu einer ähnlichen Äußerung gedrängt fühlte: „Mir ists oft, als ständen wir an den Anfängen, als könnten wir noch Saiten anschlagen, von denen man früher noch nicht gehört". Allein seine schöpferische Kraft entsprach doch nur bedingungsweise diesem an sich gewiß sehr lobenswerten Streben. Er gebot eben nicht vollständig über diejenige Eigenschaft, vermöge deren allein ein sicheres Fortschreiten auf unbekannten Pfaden möglich ist: die objektive Klarheit. Daher denn auch seine bisweilen paradoxen Kundgebungen in Wort und Tat, nach denen er bestrebt war, neue Gestaltungen ins Dasein zu rufen, weil er glaubte, daß in den überkommenen Formen nichts mehr von Bedeutung zu leisten sei[1], und dann wieder die plötzliche Umkehr und hingebende Nacheiferung klassischer Muster.

[1] Noch während seines Düsseldorfer Wirkens äußerte Schumann sich in diesem Sinne. Dort bat ich ihn gelegentlich, doch auch einmal eine Sonate mit Violinbegleitung oder eine Ouvertüre zu komponieren, worauf er erwiderte, daß diese Gattungen bereits erschöpft seien. Nichtsdestoweniger schrieb er bald danach in kürzeren Zwischenräumen die beiden Sonaten op. 105 und 121, sowie die Ouvertüren op. 100, 123, 128 und 136. Dann sprach er sich aber wieder einmal gegen mich dahin aus, daß „die Kunstformen im allgemeinen doch zu sehr durch die Heroen erschöpft" seien, und es „einiger Ruhe" bedürfen werde, „ehe sich dem schöpferischen Geiste wieder neue Bahnen eröffnen könnten".

Die in dieser Beziehung bei Schumann mehrfach wahrnehmbare Unklarheit konnte kaum vorteilhaft auf seine schöpferische Tätigkeit zurückwirken. Denn da sie es schließlich nicht zu einer ihn völlig befriedigenden Verwirklichung des getrăumten Ideales kommen ließ, er aber in dem seiner Natur gemäßen Streben, dasselbe endlich doch noch zu erreichen fortdauernd beharrte, so ist es erklärlich, daß sein Schaffen öfters ein angestrengtes, höchst erregtes und aufreibendes sein mußte, während er überall da, wo er nicht mehr geben wollte, als er konnte, wahrhaft Schönes, Bedeutendes und selbst Großes geliefert hat. In genauester Wechselwirkung mit jenem Streben steht der, tief in Schumanns Natur gegründete Hang, bei seinen schöpferischen Gestaltungen weniger den natürlichen, als einen besonderen Weg zu gehen, und für den einfachen und schönen Ausdruck den originellen und geistreichen zu wählen. Unverkennbar war er hierin eines Sinnes mit seinem Lieblingsdichter Jean Paul, ohne doch in dessen ermüdende Weitschweifigkeit zu verfallen.

An dieser Stelle ist noch die, mit der musikalischen Zeitung zusammenhängende und Schumann eigentümlich angehörende Idee der Davidsbündlerschaft zu erörtern. Über diese sagt er in dem bereits zitierten Vorwort seiner gesammelten Schriften: „Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich wie ein roter Faden durch die Zeitschrift „Wahrheit und Dichtung in humoristischer Weise verbindend". Sie trieb auch bald ihre Blüten in Schumanns Tonschaffen, wie seine Klavierwerke op. 6, 9 und 11 beweisen.

An Heinrich Dorn schrieb Schumann unterm 14. September 1836 bezüglich des Davidsbundes: „Der Davidsbund ist nur ein geistiger romantischer, wie Sie längst gemerkt haben. Mozart war ein eben so großer Bündler, als es jetzt Berlioz ist, Sie es sind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu sein[1]. Florestan und Euseb ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte. Das andere darüber steht in der Zeitung.

[1] Späterhin würde Schumann wohl schwerlich Mozart in einem Atemzuge mit Berlioz und Dorn genannt haben.

Die andern Verschleierten sind zum Teil Personen; auch vieles aus dem Leben der Davidsbündler aus dem wirklichen. Bogen möcht ich vollschreiben. Genüge Ihnen dies Wenige. —"

Die Wahl der beiden Pseudonymen Florestan und Eusebius scheint keine zufällige oder willkürliche zu sein; wenigstens läßt der letztere Name eine Absichtlichkeit erkennen. Schumann gibt selbst den Fingerzeig dazu in dem ersten seiner (1835) für die Zeitung geschriebenen jeanpaulisierenden „Schwärmbriefe an Chiara", welcher mit den Worten schließt: „Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. August nachzusehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinem verbindet". In dem sächsischen Kalender führen aber die Tage des 12. 13. und 14. August die Namen Clara, Aurora, Eusebius. — Man hat dies als ein reines Spiel des Zufalls bezeichnet und eingewendet, Clara Wieck sei erst 12 Jahre alt gewesen, da Schumann sich zuerst (nämlich im Jahre 1831) des Namens Eusebius bedient habe. Es könne um so weniger eine Bezugnahme auf sie angenommen werden, als die etymologische Erklärung des fraglichen Namens so nahe liege. Nun deckt sich aber die etymologische Bedeutung von Eusebius durchaus nicht mit dem, was Schumann dabei im Sinne hatte. Er wollte sich damit keineswegs als Frommer, Gottesfürchtiger, sondern als Sanftmütiger, Schwärmerischer in Sachen der Kunst zu erkennen geben. Und für Clara Wieck, die jugendliche Künstlerin, geriet er sehr bald, nachdem er im Herbst 1830 Heidelberg wieder mit Leipzig vertauscht hatte, in Schwärmerei. Es geschah das um die Zeit, als Schumann die Figuren des Florestan und Eusebius zum ersten Male in seinem Ende 1831 veröffentlichten Artikel über Chopins op. 2 auftreten ließ. Um von dem warmen, enthusiastischen künstlerischen Anteil, welchen Schumann damals schon seiner späteren Clara widmete, eine deutliche Vorstellung zu gewinnen, muß man seine Briefe an sie und ihren Vater aus jener Periode durchgehen. Schon in seiner Zuschrift vom 11. Januar 1832 an beide nach Frankfurt, wo Clara Wieck eben konzertierte, finden sich Beweise dafür. In dem an Wieck gerichteten Teile dieses Briefes stellt er Clara Wieck mit keinen Geringeren als Schubert, Paganini und Chopin in Parallele, und läßt sie „tausendmal" grüßen. An sie selbst schreibt er mit der Anrede: „Liebe verehrte Clara! Ich denke oft an Sie, nicht wie ein Bruder an seine Schwester, oder der Freund an die Freundin, sondern etwa, wie ein Pilgrim an das ferne Altarbild . . . . . .

Haben Sie denn recht komponiert? und was? im Traume hör ich manchmal Musik — so komponieren Sie —". Zum Schluß nennt sich Schumann „Fräulein Wiecks — sie war erst 12 Jahre und 4 Monate alt — wärmster Verehrer". Das war also nicht lange nach Aufstellung der Florestan-Raro-Eusebius-Typen. Die Annahme liegt daher sehr nahe, daß Schumann die Bezeichnung „Eusebius" aus schwärmerischer Verehrung für die ihm als Ideal seiner Bestrebungen im Klavierspiel vorschwebende Clara wählte, indem er beide Namen durch eine „Aurora" im Kalender miteinander verbunden fand, was ihm als eine glückliche Vorbedeutung in künstlerischer Beziehung erscheinen mochte. In Auffindung solcher, so zu sagen geheimnisvoller Ideenverbindungen war Schumann außerordentlich stark, und schier unerschöpflich. Als 1835 in seinem Herzen die Liebe zu Clara Wieck sich zu entscheiden begann, deutete er es der erst noch von ferne Angebeteten in verblümter Weise durch den Hinweis auf die erwähnte Kalender-Konstellation an.

Die originelle Idee der Davidsbündlerschaft, welche ihre Entstehung der Historie von der Bekämpfung der Philister durch David verdankt, kann nur als eine unmittelbare Emanation des Schumannschen Geisteslebens aufgefaßt werden. Sie gewährte ihrem Schöpfer die Möglichkeit eines entsprechenden Ausdrucksmittels für jene ihm eigene Fülle wechselnder, kontrastierender, romantischer Stimmungen, die in seinem Inneren durcheinanderwogten. Dabei beschränkte er sich aber nicht blos auf dasjenige, was seine Phantasie gebar und was je nach der Stimmung dem Florestan oder Eusebius, oder gar beiden vereint in den Mund gelegt wurde, sondern er strebte auch das, was er an Eigentümlichkeiten bei den Personen seines näheren Umganges gewahrte, in den Kreis seiner Ideenwelt zu ziehen, um gewissermaßen die letztere zu ergänzen. So entstanden neben Florestan und Eusebius die Figuren des Raro und des Serpentinus, unter denen eigentlich Friedrich Wieck und Karl Banck[1] zu verstehen sind. Auch zeigt sich bisweilen ein Jonathan, mit dem vielleicht Schunke gemeint war. Begreiflich ist es daher, wenn Schumann an Töpken schreibt: „Wir leben jetzt einen Roman[2], wie er vielleicht noch in keinem Buche gestanden".

[1] Karl Banck schrieb gelegentlich unter dem Namen Serpentinus. S. Neue Zeitschrift für Musik Bd. 4. S. 108, 130, 135 und 139.

[2] Von glaubwürdiger Seite ist mir versichert worden, daß Schumann lange mit der Idee umgegangen sei, einen Roman „Die Davidsbündler" zu schreiben. Dieselbe kam aber niemals zur Ausführung.

Die Idee, seine Autorschaft hinter Pseudonyme zu verbergen, war in Schumanns eigenartigem Geistesleben nicht neu. Schon als Jüngling bediente er sich für manche seiner dichterischen Gebilde der fingierten Namen „Robert Alantus" und „Robert an der Mulde", letzteren mit Beziehung auf seine Vaterstadt Zwickau, welche bekanntlich an dem Muldefluß liegt. Allerdings gewannen die davidsbündlerischen Gestalten, und unter ihnen vor allem diejenigen des Florestan und Eusebius, eine symbolisch charakteristische Bedeutung, welche jene frühzeitigen Pseudonyme nicht hatten. In Florestan suchte Schumann die kräftige, leidenschaftliche, zum Fortschritt drängende, in Eusebius dagegen die träumerisch milde und, so zu sagen, konservative Seite seiner Welt- und Kunstanschauung zu personifizieren[1]. Gleichsam vermittelnd zwischen beiden sollte Meister Raro stehen. Außer den Davidsbündlernamen bediente Schumann sich für die Unterzeichnung seiner Aufsätze der Ziffer 2, 12, 22 und 32[2] (später auch der Zahlen 13 und 39), sowie seines Namens. Auch manche Beiträge ohne Unterschrift gehören ihm an. Die vierte Auflage seiner gesammelten Schriften enthält übrigens alles, was er für die Zeitung geschrieben hat.

Schumann zog die Grenze der Bündlerschaft noch weiter. Stephan Heller wurde als „Jeanquirit", der Maler Lyser als „Fritz Friedrich", Sobolewski, welcher auch unter dem Namen Feski für die Zeitung schrieb, als „Hahnbühn", und Zuccalmaglio als „St. Diamond" oder auch „Dorfküster Wedel" bezeichnet. An den letzten schrieb Schumann: „Unter Davidsbund stellen Sie sich nur eine geistige Brüderschaft vor, die sich indes auch äußerlich weit verzweigt und, hoffe ich, manche goldne Frucht tragen soll. Das Geheimnisvolle der Sache hat übrigens für manche einen besonderen Reiz und überdies wie alles Verhüllte eine besondere Kraft".

Außer den vorgenannten Persönlichkeiten kamen auch andere noch

[1] Man erinnert sich, daß bei Schumanns Lieblingsdichter Jean Paul mehrfach ähnlich orientierte Paare vorkommen. So im Titan. Speziell für Florestan und Eusebius dürften Vult und Walt aus den Flegeljahren bestimmenden Einfluß ausgeübt haben.

[2] An Töpken schrieb Schumann unterm 18. August 1834: „Mit Zahlen unterschreib ich mich selten; ists aber, so sind die Zweien meine, 2, 12, 22, 32 u. s. f." Vorher sagte er: „Die 3 bin ich nicht, sondern Schunke — habe sonst aber vielen Anteil an seinen Aufsätzen, da er die Feder tausendmal schlechter führt, als seine Klavierhand". S. Schumanns Briefe, neue Folge, S. 38.

in Schumanns Zeitung mit fingierten Namen vor. So war mit „Felix Meritis" Mendelssohn Bartholdy, mit „Chiara" und „Zilia" Clara Wieck, mit „Aspasia" und „Eleonore" Henriette Voigt, mit „Maria" die Sängerin Henriette Grabau und mit „Sara" Sophie Kaskel gemeint. Unter „Firlanz" ist Leipzig zu verstehen.

Im Grunde war es ein phantastisches Versteckenspiel, welches Schumann hinter den Masken der von ihm erdichteten sogenannten Davidsbündler[1] trieb. Entstanden dabei auch phantasie- und poesiereiche, sowie geistig anregende und belehrende Abhandlungen, die einander kompletieren sollten, so war doch insofern eine Schattenseite damit verbunden, als Schumanns Verfahren die möglichst feste Zusammenschließung seiner reichen Ideenwelt unter allgemeine Gesichtspunkte erschwerte, wo nicht gar verhinderte. Er hat dies wohl später selbst erkannt. Denn nicht allein schrieb er 1836 bereits an Dorn: Florestan und Euseb ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte": er bediente sich dieser phantastischen Gebilde weiterhin auch immer seltener, bis sie endlich von dem Schauplatz seiner literarischen Tätigkeit mit sehr vereinzelten Ausnahmen, in denen ihn noch einmal die alte Laune angewandelt haben mag, gänzlich verschwanden. Wohl hatte Schumann sich zeitweilig mit dem Gedanken getragen, dem schemenhaften Davidsbund eine definitive Konstituierung zu verleihen. An Zuccalmaglio schrieb er (18. Mai 1837) darüber: „Ich sinne schon lange darauf, dem Davidsbund ein wirkliches Leben zu geben, d. h. Gleichgesinnte, seien es auch nicht Musiker vom Fach, auch durch Schrift und Zeichen in ein engeres Bündnis zu bringen. Ernennen Akademien, mit Ignoranten an der Spitze, ihre Mitglieder, warum nicht wir Jüngeren uns selber?" Von Wien aus meldete er dann seinem geschätzten Zuccalmaglio unterm 10. März 1839: „Nächsten ersten Mai denke ich unsere Davidsbündler durch einen Aufsatz in der Zeitung zu konstituieren. Wie gern möchte ich Ihnen den Aufsatz zu lesen geben, wären wir nicht gar zu weit auseinander"[2].

---

[1] Über die Davidsbündlerschaft s. näheres in des Verf. „Schumanniana", Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

[2] Andererseits spricht sich Schumann am 16. Okt. 1849 brieflich gegen Brendel folgendermaßen aus: „Sie wissen, ich habe immer das Freie, Unabhängige geliebt, bin nie einem Verein, welcher Art er sei, beigetreten, und werde es auch künftig nicht .... Darum konstituierte ich in früheren Zeiten, wo uns alle jungen Talente mit Freude beigesprungen (wären), den Davidsbund nicht; wir kannten uns aber alle." Danach scheinen Schumanns Überlegungen

Auf welche Weise Schumann die Realisierung der davidsbündlerischen Idee glaubte bewerkstelligen zu können, ist ein Geheimnis geblieben. Jedenfalls war seine diesem Zweck gewidmete Bemühung vergeblich. Daß das proteusartige Phantom der Davidsbündlerschaft gleich anfangs zu Anfragen Veranlassung gab, geht aus einer Kundgebung Schumanns in Nr. 19 seiner Zeitung hervor, wo es mit Beziehung auf den voranstehenden Artikel „Die Davidsbündler" heißt: „Leider können wir über die Aufschrift Davidsbündler noch keine vollständige Aufklärung geben. Der geehrte Leser kann sie aber bald erwarten, da uns die unbekannte Hand, dieselbe, die schon in den vorigen Blättern die Chiffern Euseb, F=n, Florestan unterzeichnete, dazu mehr als Hoffnung macht".

Es war aber Schumann gar nicht darum zu tun, das Dunkel der Davidsbündlerei aufzuhellen, wie die im ersten Bande seiner Musikzeitung S. 152 gegebene Erklärung ersehen läßt. Sie lautet: „Es gehen mannigfache Gerüchte über die unterzeichnete Bündlerschaft. Da wir leider mit den Gründen unserer Verschleierung noch zurückhalten müssen, so ersuchen wir Herrn Schumann (sollte dieser einer verehrlichen Redaktion bekannt sein) uns in Fällen mit seinem Namen vertreten zu wollen.

Die Davidsbündler.

Ich tu's mit Freuden. R. Schumann".

Der geschäftliche Betrieb der „Neuen Zeitschrift für Musik" ist aus folgendem, von Schumann eigenhändig an den Dr. phil. Keferstein[1] in Jena gerichteten Schreiben vom 8. Juli 1834 ersichtlich:

„Für den Aufschluß Ihres Inkognitos sind wir Ihnen Dank schuldig, doppelten über den Entschluß mitzuwirken in der neuen Sache, von der wir so erfüllt sind, wie Ihr Tonleben[2].

Verantwortlich ist der Verleger Hartmann, Redaktoren die Unterzeichneten. — Wir wissen nicht, wie weit Sie die Zeitung kennen; sonst würden Sie über die Tendenz, welche die ältere Zeit

---

hinsichtlich einer reellen Gründung des Davidsbundes nur vorübergehender Art gewesen zu sein.

[1] Er starb 1861 als Pastor in Wickerstedt bei Jena, und war, ehe er mit Schumann in Verbindung trat, unter dem Namen K. Stein Mitarbeiter an der Cäcilia und Allgem. mus. Zeitung.

[2] Das Wort „Tonleben" bezieht sich auf einen Roman, welchen Keferstein in der Cäcilia pseudonym hatte abdrucken lassen. In diesem Roman, welcher 1838 zu Gera als „König Mys von Fidibus" oder „Drei Jahre auf der Universität" erschien, ist die Hauptfigur Leo Tonleben.

anerkennen, die nächst vergangene als eine unkünstlerische bekämpfen, die kommende als eine neue poetische vorbereiten und beschleunigen helfen soll, kaum in Zweifel sein. — Daß in zwanzig Nummern nicht alles geschehen kann, überlassen wir Ihrem billigen Urteil. —

Gern würden wir Ihnen die Formgröße Ihrer Arbeiten durchaus überlassen, gern jeder Ihrer Forderungen nachkommen, stünde jenem, was kaum zu sagen nötig, nicht das Stückwesen einer Zeitschrift, diesem nicht die vielfache Aufopferung eines Verlegers bei Begründung eines neuen Instituts entgegen.

Ihrer gefälligen Entscheidung stellen wir anheim, ob Ihnen die Länge von einem, höchstens anderthalb (Druck) Bogen für einen Aufsatz und das Honorar von fünfzehn Talern für den einzelnen (Druck) Bogen genehm und genug scheint".... Unterzeichnet ist der Brief von Ludwig Schunke, Robert Schumann, J. Knorr, Fr. Wieck als Redaktoren.

Ein zweites für Schumann bedeutsames Erlebnis des Jahres 1834 war die Bekanntschaft mit Frau Henriette Voigt, der kunstgebildeten Gattin des Kaufmanns Karl Voigt in Leipzig. Er verdankte dieselbe seinem Freunde Ludwig Schunke. Sie wurde nur mit vielem Widerstreben gemacht, denn trotz Schunkes Zureden konnte Schumann sich lange nicht entschließen, seine Scheu vor einem neu anzuknüpfenden Verhältnis zu überwinden, und so trat er erst in das gastliche Voigtsche Haus, nachdem er mehrmals vor demselben kehrt gemacht hatte. Von da ab verkehrte Schumann gern in demselben, wie so viele andere einheimische und auswärtige Künstler. Seine Beziehungen zu dem Voigtschen Ehepaar nahmen bald einen herzlichen und freundschaftlichen Charakter an, und gern tolerierte man seine Eigenheiten, von denen hier ein Beispiel gegeben sei. Eines Abends erschien Schumann unangemeldet im Voigtschen Hause, nickte freundlich, die Lippen in pfeifender Stellung, legte den Hut ab, öffnete das Klavier, machte einige Griffe auf demselben, verschloß es wieder, und verschwand wie er gekommen, nur Adieu nickend, ohne auch nur ein Wort gesprochen zu haben. Dies alles war das Werk weniger Augenblicke[1].

Frau Henriette Voigt, eine Schülerin Ludwig Bergers, und vortreffliche Klavierspielerin, gehörte zu denjenigen Persönlichkeiten in Leipzig, welche für Schumanns produktive Bestrebungen gleich von vornherein lebhaftes und ausdauerndes Interesse bekundeten. Schu-

[1] So berichtete mir s. Z. Herr Karl Voigt.

mann wußte das um so mehr zu schätzen, als seine Kompositionen anfangs im Publikum geraume Zeit hindurch nur wenig Anklang fanden. Im Hinblick hierauf ist es dann verständlich, wenn er im Jahre 1838 an Frau Voigt schrieb: „Daß Sie sich meiner Phantasiestücke so warm annehmen, ist mir schon recht. Ich bedarf solcher Amazonen. Die Musiken mancher Komponisten gleichen ihren Handschriften: schwierig zu lesen, seltsam anzuschauen; hat mans heraus aber, so ists als könne es gar nicht anders sein; meine Handschrift gehört zum Gedanken, der Gedanke zum Charakter usw. usw. Kurz, ich kann nicht anders komponieren, als Sie mich einmal kennen, meine liebe Freundin. Nehmen Sie sich nur meiner fort und fort freundlich an". Und ein Jahr später, es war wenige Wochen vor ihrem Tode[1], sagte er ihr in einer Zuschrift: „Bestünde freilich das Publikum aus lauter Eleonoren (Davidsbündlername für Frau V.) so wüßte ich, wessen Werke reißend gedruckt und gespielt würden. So aber gibt es nur wenige."

Von tieferer Bedeutung wurden für Schumann die gleichfalls ins Jahr 1834 fallenden Beziehungen zu einer jungen Dame Namens Ernestine v. Fricken aus dem, an der böhmisch-sächsischen Grenze gelegenen Städtchen Asch. Sie kam am 21. April des genannten Jahres als Pensionärin der Wieckschen Familie nach Leipzig, um sich im Pianofortespiel auszubilden. Schumann lernte sie dort gleich nach ihrer Ankunft kennen, faßte schnell eine leidenschaftliche, vollkommen erwiderte Neigung für sie, und beabsichtigte sogar eine eheliche Verbindung mit ihr.

Glaubwürdigen Schilderungen zufolge war Ernestine weder von besonderer Schönheit, noch hatte sie eine hervorragende geistige Begabung. Es scheint also, daß Schumann durch das jugendliche Blühende und sinnlich Fesselnde ihrer Erscheinung bestochen wurde, und daß nur die Poesie der Liebe ihr jene Eigenschaften andichtete, die man so gern bei dem Gegenstande seiner Neigung voraussetzt. Nur in dieser Deutung dürfte es zu verstehen sein, wenn Schumann Ernestinen in einer Zuschrift an seine Freundin Henriette Voigt einen „Madonnenkopf" zuschreibt, und in visionärem Sinne hinzufügt, sie nahe ihm mit kindlicher Hingebung „sanft und licht, wie ein Himmelsauge, das blau durch die Wolken dringt"[2].

[1] Sie starb am 15. Oktober 1839 im Alter von 30 Jahren. Schumann errichtete ihr ein Freundesdenkmal in seiner Zeitschrift.

[2] S. Schumanns Jugendbriefe S. 258 ff.

Eine wichtige weitere Aufklärung über die Anknüpfung des Verhältnisses jedoch liefert uns Schumann in einem Briefe an seine Braut Clara Wieck vom 11. Februar 1838[1], den er als einen Schlüssel zu allen seinen Handlungen, zu seinem ganzen sonderbaren Wesen bezeichnet. Nachdem er der schweren melancholischen Zustände gedacht, unter denen er im Jahre 1833 zu leiden hatte (vergl. S. 110 f. d. B.), erwähnt er den Ausspruch des damals aufgesuchten Arztes „Medizin hülfe hier nichts; suchen Sie sich eine Frau, die kuriert Sie gleich" und fährt dann folgendermaßen fort: „Es wurde mir leichter; ich dachte, das ginge wohl; Du kümmertest Dich dazumal wenig um mich, warst auch auf dem Scheidewege vom Kind zum Mädchen. — Da kam nun Ernestine — ein Mädchen, so gut, wie die Welt je eines getragen. — Die, dachte ich, ist es; die wird dich retten. Ich wollte mich mit aller Gewalt an ein weibliches Wesen anklammern".

An der subjektiven Aufrichtigkeit dieses brieflichen Geständnisses ist nicht zu zweifeln, daß jedoch Schumann für Ernestinen, mochte die erste Veranlassung, ihr näher zu treten, auch mehr äußerlicher Art gewesen sein, doch eine Zeitlang wirkliche Liebe empfand, geht zur Genüge aus den uns erhaltenen brieflichen Mitteilungen hervor.

Seiner Mutter berichtete Schumann über die mit Ernestine gemachte Bekanntschaft am 2. Juli (1834): „in unsern Kreis sind noch zwei herrliche weibliche Wesen gekommen; die eine (wie ich Dir schon früher schrieb) die sechzehnjährige Tochter des amerikanischen Konsuls, Emilie, eine Engländerin[2] durch und durch, mit scharfem, leuchtendem Auge, dunklem Haar, festem Schritt, voll Geist, Haltung und Leben — die andere, Ernestine, Tochter eines reichen (?) böhmischen Barons v. Fricken, ihre Mutter eine Gräfin Zettwitz (Zedtwitz), ein herrliches, reines, kindliches Gemüt, zart und sinnig, mit der innigsten Liebe an mir und allem Künstlerischen hängend, außerordentlich musikalisch — kurz ganz so, wie ich mir etwa meine Frau wünsche — und ich sage Dir, meiner guten Mutter, ins Ohr: richtete die Zukunft an mich die Frage: wen

---

[1] Abgedruckt bei B. Litzmann, Clara Schumann, I, S. 83 f.

[2] Sie war die Tochter des bekannten in Reutlingen am 6. August 1789 geborenen Nationalökonomen Friedrich List, also von deutscher Abkunft, mithin keine Engländerin. List erschoß sich am 30. November 1846 bei Kufstein in Tirol nach einem tatenreichen, aber durch mancherlei unverdiente Enttäuschungen getrübten Leben.

würdest du wählen — ich würde fest antworten: diese. Aber wie weit liegt das, und wie verzichte ich schon jetzt auf die Aussicht einer engeren Verbindung, so leicht sie mir vielleicht werden würde! — Ist Dir meine Offenheit unlieb? Nein — sonst müßte ich es ja selbst Dir sein.“ —

Am 28. desselben Monats wurde Fr. Wiecks jüngste Tochter, geb. 17. Juli, mit Namen Cäcilia[1] getauft. Bei diesem Anlaß stand Schumann mit Ernestine zusammen Gevatter. Anknüpfend daran, richtete er unmittelbar nach der Tauffeierlichkeit an dieselbe folgende Zeilen:

Leipzig, am 28. Juli 1834.

„Dürfte ich sprechen wie ich wollte, so würde ich erst dem schönen Genius danken, daß er mich Sie kennen lernen ließ, meine verehrte Freundin — sodann, daß er mich durch das freudige Ereignis im lieben Wieckschen Hause in nähere äußere Verwandtschaft mit Ihnen brachte. Ich sage „in eine äußere“ — denn ich bin zu wenig, als daß ich denken sollte, der Glaube an eine innere, ältere, künstlerische dürfte Sie erfreuen. Wie dem auch sei, so werde ich doch nimmer jenem „schönen Genius“ vergelten können, der mir wie nie zuvor den Blick in ein reiches Leben gönnte und mich in den Kreis herrlicher Menschen zog, denen Sie so wert und unvergeßlich geworden sind.

Habe ich jemals gewünscht, daß die Zeit stillstehen möchte, so ist es jetzt — hab' ich aber auch jemals einen Brief mit der innigsten Verehrung geschlossen, so geschieht es in diesem Augenblick.

R. S.—“

Dieses, einer schüchtern verschleierten Liebeserklärung gleichende Billet bildete sozusagen die Einleitung des Verhältnisses zu Ernestine, welche er in einer Zuschrift an Clara Wieck vom 10. Juli als deren „Leid- und Freudenfreundin“ und den „hellen Edelstein“ bezeichnet hatte, der „nie überschätzt werden“ könne. Wenn Ernestine zu Claras Tante in die französische Stunde ging, so gesellte Schumann sich zu ihr, und begleitete sie „oft stundenlang“, oft im größten Regen und Wetter[2]. Obwohl sich beide in Gegenwart dritter Per-

[1] Sie verfiel im jungfräulichen Alter in ein schweres Gemütsleiden, so daß sie der Heilanstalt auf dem Sonnenstein bei Pirna übergeben werden mußte.

[1] So besagt der Brief Ernestines, welchen sie im Jahre 1836 über ihr Verhältnis zu Schumann an Clara Wieck richtete. S. Adolf Kohuts Schrift „Friedrich Wieck“. Leipzig und Dresden in Piersons Verlag. 1888.

sonen einer großen Reserve befleißigten, so blieben doch die intimeren Beziehungen, welche sich durch den häufigen Verkehr mit Ernestine entsponnen hatten, von Fr. Wieck nicht unbemerkt. Im Bewußtsein der Verantwortlichkeit für seine Pensionärin machte er dem Vater (er war nur Ernestines Stiefvater, wie man sehen wird) derselben alsbald von seinen Wahrnehmungen Mitteilung. Anfangs August schrieb er ihm u. a.: „Zwischen Ernestine und Schumann besteht eine — ich will nicht sagen innige — doch große Zuneigung. Davon bin ich überzeugt und gehe nicht weiter ins einzelne. Diese Neigung, dieses Beieinandersein, dieses Zusammengehen auf Spaziergängen — dieses Vertrautsein aber ist nicht unedler Art. Mündlich hätte ich Ihnen bewiesen, daß beide noch keinen Kuß gewechselt — nicht die Hand gedrückt, aber doch großes Interesse aneinander nehmen. Das liegt in Schumanns Persönlichkeit. Wieviel müßte ich schreiben, um diesen etwas launigen, störrischen, aber noblen, herrlichen, schwärmerischen, hochbegabten, bis ins tiefste geistig ausgebildeten genialen Tonsetzer und Schriftsteller Schumann näher zu beschreiben! ... Sie fragen, was macht Ernestine, wenn sie nicht spielt? Nie was Unrechtes! Aber sie trödelt oft träumerisch und liest fast gar nichts — denn sie liest und studiert zu viel auf Schumanns Gesicht, und was sind tote Buchstaben gegen ein lebendiges Gesicht?" ...

Hauptmann v. Fricken machte Ernestine auf Grund des Wieckschen Briefes wiederholt Vorstellungen. Am 23. August schrieb er ihr u. a.: „Spiele nur fleißig mit Schumann vierhändig, aber nur nichts anderes, was Deiner Ruhe und Deinem Rufe nachteilig werden könnte. Ich will weiter nichts sagen. Es freut mich, daß Du wenigstens der Welt wegen die Vorsicht hast, mit Schumann öffentlich nicht allein zu erscheinen".

Diese Winke kamen zu spät, denn Ernestines Neigung für Schumann hatte bereits feste Wurzel in ihrem Herzen geschlagen. Ihre intime Beziehung zu ihm gewann demnächst sogar feste Gestalt unter der Begünstigung von Frau Voigt, welche als Vertraute in das zarte Verhältnis eingeweiht war[1]. In ihrem Hause trafen sich

[1] „Dein Vater", so schrieb Ernestine an Clara Wieck, „hatte einmal einen Gedanken, daß wir doch zusammen sein müßten, da wir einige Zeit so kalt gegen einander wurden, o, die Liebe ist erfinderisch, es fanden sich Freunde, die diesen Gedanken Deinem Vater aus dem Kopfe schwatzten." Diese Freunde waren aber Frau Voigt und deren Gatte.

die Liebenden öfters, und Schumann geriet bald in eine Stimmung, welche ihn zur Komposition seines Karneval (op. 9) inspirierte, worüber das Nähere weiterhin mitgeteilt werden soll.

Inzwischen hatte Hauptmann v. Fricken den Beschluß gefaßt, Ernestine wieder zu sich zu nehmen. Er begab sich daher in den letzten Tagen des August nach Leipzig, um sie selbst von dort abzuholen. Im Hinblick auf die nahe bevorstehende Trennung schrieb Schumann (25. August) an Frau Voigt: „Welchen Trost gäben Sie mir, wenn Sie Ernestinens Vater zu bewegen suchten, daß er ihr im späteren Winter auf einen Monat oder länger zurückzukommen erlaubte. — Und Sie können das, niemand so wie Sie." Dieser Wunsch Schumanns sollte nicht in Erfüllung gehen.

Was vor Ernestines Abreise nach Asch geschah, erzählt sie in ihrem mehrerwähnten Briefe an Clara Wieck folgendermaßen: „Mein Vater kam, er (Schumann) war sehr ängstlich, doch benahm er sich damals sehr gut und auch mein Vater hatte den jungen Mann sehr gern, so daß er mich den Abend nach ihm fragte, wie mein Vater gewöhnlich tut, wenn ihn jemand interessiert. Dann kam Henriette (Frau Voigt) und holte mich aus dem Gasthof zu sich, da begegnete uns Schumann 9 Uhr und ging mit zu Voigts. Da nun besprachen wir uns über alles näher. Ich kam fort von Leipzig, nachdem ich ihn am Tage nachher zum letztenmal sah und Abschied von ihm nahm, den Abschied näher zu beschreiben erlaß mir. Am andern Tage um 10 Uhr — es war der 6. September — fuhr ich von Leipzig. Meine Gefühle, als ich von Leipzig fuhr, kann ich nicht sagen, sie vertragen keine Schilderung, mein einziger Trost war sein Ring und sein Bild." ...

An einer andern Stelle ihres Briefes sagt Ernestine: „Ich war mit ihm versprochen, ganz fest, was Ihr alle nicht glaubtet". Dem Pflegevater wurde die Verlobung vorläufig noch verheimlicht.

Vor Ernestines Abfahrt von Leipzig richtete Schumann an seine Mutter eine Zuschrift, worin es heißt: „Sechs Stunden nach Empfang dieses Briefes bin ich bei Dir; mein alter Freund, Dr. Glock begleitet mich. — Ernestine trifft gegen acht Uhr mit ihrem Vater ein: Wir nehmen bei Dir Abschied. Der Vater weiß nichts von meiner Reise, auch sonst niemand hier. Dieser Sommerroman ist wohl der merkwürdigste meines Lebens. — Du glaubst wohl nicht, daß Du die eigentliche Ursache dieses Bundes bist? Mündlich alles —".

Im Hinblick auf die letzte Bemerkung würde zu vermuten sein, daß Schumann durch seine Mutter Anregung empfangen habe, Ernestine näher zu treten. Sicher ist: seine Gefühle für das Mädchen waren zu jener Zeit so mächtig, daß es ihn unwiderstehlich dazu trieb, sie nochmals in Zwickau zu sehen und zu sprechen. Er liebte sie „über alle Maßen", wie er sich in einer Zuschrift an Frau Voigt ausdrückte.

Nachdem die Liebenden sich in Zwickau Lebewohl gesagt, wurde ihr Gedankenaustausch durch einen lebhaften Briefwechsel vermittelt. In ihrem Briefe an Clara Wieck sagt Ernestine: „Er schrieb mir viel und o, so herrliche Briefe", und Schumann seinerseits berichtete der Mutter (17. Oktober 1834): „Ernestine schreibt wöchentlich und sehr viel. Wie die mich liebt — es ist ein Himmelsglück. Das komische Mädchen bildet sich ein, Du könntest sie nicht leiden". Wahrscheinlich war die Aufnahme, welche Ernestine in Zwickau gefunden, keine so herzliche gewesen, wie sie erwartet hatte.

Während der beiden letzten Monate des Jahres 1834 hielt Schumann sich bei seiner Mutter auf. Von dort aus meldete er Frau Voigt unterm 7. November: „Ernestine hat mir ganz selig geschrieben. Sie hat durch die Mutter den Vater erforscht und er gibt sie mir — — Henriette, er gibt sie mir ... fühlen Sie, was das heißt — und dennoch dieser qualvolle Zustand, als fürchtete ich, dieses Kleinod annehmen zu dürfen, weil ich es in unseligen Händen weiß. Wollten Sie einen Namen für meinen Schmerz wissen, so könnte ich Ihnen keinen nennen — ich glaube, es ist der Schmerz selbst, ich könnte es nicht richtiger ausdrücken[1] — ach! und vielleicht ist es auch die Liebe selbst und die Sehnsucht nach Ernestinen. Ich trag's auch nicht länger mehr und habe schon geschrieben, daß sie über eine Zusammenkunft in den nächsten Tagen nachsinnen möchte".

Schumanns Wunsch, die Geliebte wiederzusehen, erfüllte sich:

---

[1] Die obigen Äußerungen Schumanns entsprangen offenbar aus einer melancholischen Stimmung, welche durch die Erinnerung an den im vorhergehenden Jahre erfolgten Tod seiner Schwägerin hervorgerufen wurde, denn bevor Schumann nach Zwickau fuhr, schrieb er seiner Mutter: „Es nahen jetzt die unglücklichen Tage, an denen Rosalie, die ich noch immer nicht vergessen kann, starb — meine Anfälle von Melancholie seh' ich voraus, die die Entfernung von Ernestine noch stärker macht — ich danke dem Himmel, daß er mir Kraft gegeben hat, mich von hier loszureißen — bei Euch hoff' ich auf Genesung und Ihr werdet mich sicher freundlich aufnehmen."

er besuchte sie in Asch, wie aus ihrem Brief an Clara Wieck hervorgeht. Bei dieser Gelegenheit mag er durch dritte Personen erfahren haben, daß Ernestine nicht die leibliche Tochter des Hauptmann v. Fricken sei. In der Tat war sie illegitimer Herkunft, und einem vorübergehenden Verhältnis des Drahtmühlenbesitzers Erdmann Lindauer in dem böhmischen Orte Grün mit der unverehelichten Gräfin Christiane Franziska Ernestine v. Zedtwitz — Schwägerin des Hauptmanns v. Fricken — entsprossen. Ihre Tochter Ernestine, Schumanns Verlobte, wurde laut amtlichen Taufscheines am 7. September 1816 zu Neuberg nahe bei Grün geboren und von Fricken, dessen Ehe kinderlos war, unter Übertragung seines Namens an sie förmlich adoptiert.

Als Schumann im Juli des Jahres 1853 von Düsseldorf besuchsweise nach Bonn kam, erklärte er auf meine Frage, welche Bedeutung der Name Estrella in seinem Karneval habe, daß er dabei Ernestine v. Fricken im Sinne gehabt. Zugleich gedachte er seines intimen Verhältnisses zu ihr, sowie ihrer illegitimen Abkunft, die ihn zum Rücktritt bestimmt habe.

Wäre Schumanns Neigung eine starke unerschütterliche gewesen, so würde er sich über jenen Umstand wohl hinweggesetzt haben. Es war aber für ihn kaum mehr als eine davidsbündlerische Liebe, welche sich schließlich ebenso verflüchtigte, wie es um einige Jahre später mit dem Davidsbunde geschah. Dazu kam noch, daß Schumann sich auch hinsichtlich der Vermögensverhältnisse Ernestinens getäuscht hatte. Als Tochter eines reichen Barons hatte er sie brieflich bei seiner Mutter eingeführt, nun war sie weder Frickens Tochter noch reich. In dem S. 139 zitierten Brief an Clara vom Februar 1838 schreibt Schumann ausdrücklich: „Als ich ihre Armut erfuhr, ich selbst, so fleißig ich auch war, nur wenig vor mich brachte, so fing es mich an wie Fesseln zu drücken ... meine Künstlerlaufbahn schien mir verrückt ... ich sollte fürs tägliche Brot wie ein Handwerker nun arbeiten; Ernestine konnte sich nichts verdienen; ich sprach noch mit meiner Mutter darüber und wir kamen überein, daß dies nach vielen Sorgen nur wieder zu neuen führen würde".

Schumanns schwärmerisches Verhältnis zu Ernestine verblaßte nach und nach im Laufe des Jahres 1835. Indessen blieb er mit ihr einstweilen noch im brieflichen Verkehr, welcher jedoch seinerseits allmählich immer temperierter wurde. Im Sommer des genannten Jahres schrieb er ihr von „fehlgeschlagenen Hoffnungen" usw.,

worauf er einen sogenannten „Schwesterbrief" folgen ließ. Die Schwester wurde zwar von ihm widerrufen, aber Ernestine konnte sich „einer geheimen Angst nicht erwehren", so oft sie einen Brief von Schumann erhielt, weil sie fürchtete, ein jeder derselben könne der letzte sein. Endlich erhielt sie am Neujahrstage 1836 eine Zuschrift, durch welche die Beziehung definitiv gelöst wurde. Im Hinblick darauf berichtete Ernestine an Clara Wieck: „Wann er sich trennte von mir, kann ich Dir nicht sagen, denn mir ist es ja selbst ganz unbewußt, er schrieb mir, ich sollte mich retten, da ich noch könnte, er (verdürbe?) alles um ihn her, das ist das Ganze, sonst weiß ich ja keine Ursache, denn er schrieb mir keine, und mich erst in Fragen einzulassen, nein das tat ich nicht, ich gab ihn gleich frei, ganz frei". —

Ernestine litt aufs heftigste unter der Vernichtung ihres bräutlichen Glückes, denn sie liebte Schumann mit der ganzen Kraft einer jugendlichen Seele. Um ihrem erschütterten und gebeugten Gemüt eine ablenkende Richtung zu geben, wurde beschlossen, sie in eine völlig andere Umgebung zu bringen. Ihr Stiefvater hatte freundschaftliche Beziehungen zu der in Westfalen begüterten Familie v. Romberg auf Schloß Buldern bei Münster. Dort hielt Ernestine sich vom Frühjahr 1836 ab für längere Zeit auf. Es sei hier gleich noch erwähnt, daß sie, nach Hause zurückgekehrt, am 5. November 1838 mit dem bejahrten Grafen v. Zedtwitz, einem Verwandten ihrer Mutter, auf Schönbach bei Asch die Ehe einging. Derselbe verstarb aber schon am 3. Juli 1839, also bereits nach Verlauf von acht Monaten. Dieser Todesfall mag Schumann Veranlassung gegeben haben, der ehemaligen Geliebten seine Teilnahme auszusprechen, mit der er infolgedessen weiterhin nach Aussage eines zuverlässigen Gewährsmannes, des Kantors Rank in Roßbach an der böhmisch-sächsischen Grenze, im brieflichen Verkehr stand[1], wie er ihr denn auch sein 1841 erschienenes Liederheft op. 31 zueignete, wodurch das ehemalige Verhältnis gewissermaßen einen freundlich versöhnenden Abschluß erhielt. Ernestine überlebte ihren bald nach der Verheiratung dahingeschiedenen Gatten nicht lange. Im Spätherbst des Jahres 1844 erkrankte sie am Typhus, der ihr am 13. November den Tod brachte.

[1] Meine Bemühungen, die an Ernestine gerichteten Briefe Schumanns zu erlangen, waren vergeblich. Wie es scheint, sind sie samt und sonders vernichtet worden.

War Schumanns Verhältnis zu Ernestine auch nur ein Liebestraum gewesen, so wurde es doch durch eine bedeutsame Tonschöpfung, nämlich durch den Karneval op. 9 verewigt. Diese Komposition begann Schumann mit besonderer Beziehung auf Ernestine im Herbst 1834. Ihre Vollendung erfolgte aber erst im folgenden Jahre, und die Veröffentlichung im September 1837. Das Werk wurde dem originellen, 1861 verstorbenen Dresdner Konzertmeister Karl Lipinski gewidmet, auf den Schumann große Stücke hielt. „Ich liebe ihn sehr, auch als Mensch", schrieb er an Zuccalmaglio[1], und seiner Schwägerin Therese sagte er einmal in einem Briefe: „Mit Lipinski verlebte ich viele schöne Stunden; er liebt mich, glaub' ich, wie seinen Sohn".

Über die Entstehung dieses merkwürdigen Werkes gibt das folgende kleine Billet Schumanns an Frau Voigt Aufschluß. Es lautet:

Meine teure, immersorgende Freundin,

Hier die Beilage[2]. Es drückt mich, daß ich vor den Augen der Mutter den verliebten Betrug gegen den Vater weiter treiben soll. Doch möchte ich auch Ernestine etwas Direktes sagen. Was meinen Sie zu meinem lustigen Postskript? etwa „schön, daß ich gerade komme, ehe der Brief abgeht, dem ich den Wunsch anhänge, daß Sie (Ernestine) [außer den andern] manchmal vielleicht auch die Tonleitern in Es, C, H, vielleicht auch A spielen möchten. Denn eben habe ich herausgebracht, daß Asch ein sehr musikalischer Stadtname ist, daß dieselben Buchstaben in meinem Namen liegen, und gerade die einzigen musikalischen drinnen sind, wie nachstehende Figur zeigt, die übrigens freundlich grüßt.

Robert Schumann."

Jedenfalls komme ich vor elf. Was machen wir Ihnen nicht zu schaffen! — Das Postskript gefällt mir übrigens nicht, da es geschmacklos ist; das Zufallsspiel bleibt aber immer sonderbar und liebenswürdig:

etc.

[1] Als Mitarbeiter an Schumanns Zeitung bereits S. 123 erwähnt. Zuccalmaglio wurde am 12. April 1803 geboren und starb am 23. März 1869.

[2] Sie betraf jedenfalls eine Zuschrift an Ernestine.

Das klingt sehr schmerzvoll. — Ich sitze im Kompositionsfeuer, darum Verzeihung!

(Leipzig) 13/9 34. R. Schumann.

Schumann war, wie wir bereits gesehen haben[1], für derartige Zufallsspiele sehr empfänglich, was mit seiner Neigung zum Mysteriösen zusammenhängt. So erschien ihm der Umstand, daß er bei seiner Anwesenheit in Wien während des Winters 1838—39 auf dem Grabe Beethovens eine Schreibfeder fand, als glückliche Vorbedeutung für seine schöpferische Tätigkeit. Und als er in seiner Zuschrift vom 13. April 1838 an Klara Wieck auf seine eheliche Zukunft hinweist, sagt er der Geliebten: „Eben sehe ich, daß Ehe ein sehr musikalisches Wort ist und zugleich eine Quinte

[Notenbeispiel]", — das Quintintervall spielt eben eine bemerkenswerte Rolle in Schumanns Kompositionen. — Ferner glaubte er in der bereits erwähnten Tatsache, daß die Geburtstage Joh. Seb. Bachs und Jean Pauls ein und dasselbe Datum haben, einen wunderbaren Zusammenhang zu erkennen, wie er denn auch dem Namen Gades eine symbolische Bedeutung zuschrieb. Hierüber sagt er am Schlusse seines Aufsatzes „Niels W. Gade": „Und als hätte ihn, wie Bach, schon der Zufall des Namens auf die Musik hingewiesen, so bilden sonderbarerweise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. Streiche mir niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit einer Note schreiben läßt, die herauszufinden Kabbalisten ein leichtes sein wird".

Kehren wir zum Karneval zurück. Über denselben äußerte Schumann sich brieflich (22. September 1837) gegen Moscheles wie folgt:

„Der Karneval ist auf Gelegenheit entstanden meistenteils und bis auf drei oder vier Sätze immer über die Noten: A S C H gebaut, die der Name eines böhmischen Städtchens, wo ich eine musikalische Freundin hatte, sonderbarer Weise aber auch die einzigen musikalischen Buchstaben aus meinem Namen sind. Die Überschriften setzte ich später drüber. Ist denn die Musik nicht immer an sich genug und sprechend? Estrella ist ein Name, wie man ihn unter Porträts setzt, das Bild fester zu halten[2]; Reconnais-

[1] Vergl. S. 132, 133.

[2] Mit „Estrella" war Ernestine von Fricken gemeint. Vergl. S. 144.

sance eine Erkennungsszene, Aveu Liebesgeständnis, Promenade ein Spazierengehen, wie man es auf deutschen Bällen Arm in Arm mit seiner Dame tut. Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwert; einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse."

Aus diesem Briefzitat ist zu ersehen, daß Schumann den Karneval ein paar Jahre nach seiner Entstehung insofern ungünstig beurteilte, als er ihm allen Kunstwert abspricht, was nicht motiviert erscheint. Ohne Kunstwert ist diese Schöpfung keineswegs, besonders im Vergleich zu den Werken 1, 2, 4, 5, 7 und 8. Sind auch die einzelnen Stücke meist nur klein, und mit Ausnahme einiger Nummern wenig ausgeführt, so haben sie doch eine organische Entwicklung. Geringe Ausnahmen abgerechnet, ist die musikalische Gestaltung sämtlicher Sätze auch völlig klar und durchsichtig. Dazu gesellt sich eine geistreiche Charakteristik des Ausdrucks, wie die melodischen, harmonischen und rhythmischen Bildungen zeigen, deren große Mannigfaltigkeit im Hinblick auf das kleine Anfangsmotiv eine reiche, elastische Erfindungskraft offenbaren. Kurz, man hat ein Werk voll feiner, anmutender Züge vor sich, und zwar ein echt Schumannsches, oder wenn man will, ein Davidsbündlerisches. War ja auch anfänglich als Titel: „Fasching, Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan" dafür ausersehen. Vieles darin ist graziös, geschmackvoll und geradezu reizend, das Finale aber in seinem Verlaufe komisch und derb humoristisch. Diese Wirkung wird durch die sinnreiche Kombinierung des „Großvatertanzes" mit den festen, markierten Rhythmen des siegesbewußt herausfordernden Davidsbündlermarsches hervorgebracht. Beide Motive bilden in ihrer Zusammenstellung einen wahrhaft ergötzlichen Kontrast: die Gegeneinanderführung derselben soll in ironischer Weise den von Schumann aufgenommenen geistigen Kampf mit dem Kunstphilistertum versinnlichen. Daß der Davidsbündlermarsch im Tripeltakt steht, erklärt sich wohl durch den $^3/_4$-Takt des Großvatertanzes. Vielleicht hat Schumann aber mit gutem Humor jene Taktart für den Marsch allem Herkommen zuwider aus oppositionellen Gründen gewählt, um anzudeuten, daß die Davidsbündler (d. h. Schumann) eine entschieden andere Richtung verfolgten, als die auf ausgetretenen Wegen einherschreitenden Kunstphilister. Selbstverständlich gehen die „Davidsbündler" als Sieger aus dem Kampfe hervor. Man könnte das Stück tendenziös nennen, womit kein Vorwurf verbunden wäre, da

es als Tonsatz an sich des Anziehenden genug hat. Im übrigen mag es als Beleg dafür dienen, daß eine tendenziöse Musik, in der sich auch andere und größere Meister gelegentlich versuchten, wohl möglich ist.

Kein anderes Werk Schumanns läßt so deutliche Beziehungen zur Wirklichkeit erkennen wie der „Karneval". Wenn sein Schöpfer darüber bemerkt, es sei „in ernster Stimmung und in eigenen Verhältnissen" entstanden, so darf man hinzufügen, daß sich vieles von dem, was seinen Geist in den vorhergehenden Jahren bewegt hatte, darin auf eigentümliche und bedeutsame Art reflektiert. So erklären sich die Musikstücke mit den Namen Florestan, Eusebius, Chopin, Paganini, Chiarina[1] und Estrella, denen die typischen Maskenfiguren des Pierrot und Arlequin, sowie des Pantalon und der Kolombine hinzugesellt sind. Auch die „Papillons" und der schon erwähnte Marsch der Davidsbündler gegen die Philister versinnlichen bedeutsame Reminiszenzen aus Schumanns Leben und Streben, während die weiteren Stücke mit den Überschriften „Préambule, Aveu, Coquette, Replique, Lettres dansantes, Promenade, Reconnaissance" usw. als angemessene, aus dem Spiel freier Phantasie hervorgegangene Supplemente des Ensembles anzusehen sind. Um daneben etwas Mystisches in den Zyklus hineinzubringen, führte Schumann (S. 13 der ersten Ausgabe) die in der starren Mensuralnotenschrift verzeichneten „Sphinxes" auf. Das mit „Florestan" überschriebene Stück enthält einen offenbar absichtlich eingefügten Anklang an die „Papillons" op. 2.

Die meisten der im Karneval miteinander vereinigten Musikstücke fesseln nicht nur durch ihre eigentümliche pianistische Wirkung, sondern in hohem Maße auch durch die in ihnen zum frappanten Ausdruck gebrachte glückliche Charakteristik. In Nr. 2 glaubt man das komisch täppische Wesen des „Pierrot" mit seinen drolligen Gesten und schleppenden Bewegungen, in Nr. 3 den elastisch beweglichen „Arlequin" mit seinen bajazzoartigen Manieren und Sprüngen vor sich zu sehen, wogegen Nr. 6 die feurige, stürmische Leidenschaftlichkeit des „Florestan" und Nr. 5 die träumerische Schwärmerei des „Eusebius" ausspricht. Dem letzteren verwandtschaftlich, gibt Nr. 13 die Art und Weise des „Chopin", wenn auch einigermaßen in der Schumannschen Färbung zu erkennen. Gewissermaßen als Gegensatz davon

[1] Unter „Chiarina" wollte Schumann Clara Wieck verstanden wissen.

ist „Paganinis“ stupende Virtuosität mit Tonfolgen heikligster Art gekennzeichnet. Auch die mit „Chiarina“, „Estrella“ und „Pantalon et Colombine“ bezeichneten Stücke sind von charakteristischer Beschaffenheit, und selbst Nr. 7 „Coquette“ nebst der dazu gehörenden „Replique“, sowie „Aveu“ und „Promenade“ entbehren derselben nicht, während „Valse noble“ und „Valse allemand“ im Widerspiel zu den wie mit mechanischer Einförmigkeit sich drehenden „Lettres dansantes“ gar anmutig sind.

Nicht alle auf die Töne a es c h gesetzten Klavierstücke wurden in den Karneval[1] aufgenommen. Drei derselben, „Romanze, Walzer und Elfe“, verwertete Schumann für die anfangs 1854 von ihm als op. 124 veröffentlichten „Albumblätter“. Auch dem nachträglich im Jahre 1836 entstandenen und als Nr. 6 den im Februar 1852 erschienenen „Bunten Blättern“ (op. 99) einverleibten Tonsatz liegen jene vier Töne zugrunde.

Aus Wien schrieb Schumann (24. Januar 1839) seiner Clara, im Karneval hebe immer ein Stück das andere auf, was nicht alle vertragen könnten. Dieser Ausspruch enthält ohne Zweifel etwas Richtiges. Gewiß ist die Wirkung des ideenreichen Werkes im engeren Kreise kunstgebildeter Hörer eine günstigere, als angesichts eines aus ganz heterogenen Elementen zusammengesetzten Konzertpublikums, welches nicht leicht die ruhig hingebende Sammlung hat, um so schnell aufeinanderfolgende und im Charakter so durchaus verschiedenartige Tonsätze mit voller Schätzung und wahrem Verständnis in sich aufnehmen zu können.

Als zweites, schon vor dem Karneval entstandenes Werk des Jahres 1834 sind an dieser Stelle noch die „Symphonischen Etüden“ op. 13 zu berücksichtigen, deren Veröffentlichung im August 1837 erfolgte. Diese Komposition könnte man insofern eine Gelegenheitsarbeit nennen, als ein besonderer Umstand, eine sozusagen intime Beziehung den Antrieb dazu bildete. Der Hauptmann v. Fricken nämlich, zu welchem Schumann durch Ernestine in ein näheres Verhältnis getreten war, hatte Variationen über ein selbsterfundenes Thema für die Flöte geschrieben und dieselben in der Klavierüber-

[1] Der Karneval erschien im September 1837 bei Breitkopf und Härtel. Das Manuskript lieferte Schumann an die genannte Firma am 22. Mai desselben Jahres ab. Unterm 31. Mai erbat er sich die Komposition zurück, da er „einiges darin streichen“ wollte.

tragung Schumann zur Beurteilung übergeben[1]. Diesen sprach das ausdrucksvolle Frickensche Thema so sehr an, daß er sofort darüber eine größere Anzahl von Veränderungen in der durch Beethoven geschaffenen freieren und freiesten Manier komponierte. Zwölf derselben verwertete er für die Originalausgabe der symphonischen Etüden, deren Titel zuerst „Etüden im Orchestercharakter[2] von Florestan und Eusebius" heißen sollte. Schumann sah aber bei der Veröffentlichung von dieser davidsbündlerischen Reminiszenz ab und gab das Werk einfach unter seinem Namen heraus, mit der Betitelung: „Etudes en forme de Variations (XII Etudes symphoniques) pour le Pianoforte." Im April des Jahres 1852 erschien eine vom Autor durchgesehene neue Auflage der Etüden mit zweckmäßiger Überarbeitung des letzten, nunmehr „Finale" benannten Stückes, doch mit Ausscheidung der Nummern 3 und 9. Diese letzteren wurden indessen der dritten, 1862 veranstalteten Ausgabe wieder einverleibt. Nachträglich sind im Jahre 1873 auch noch fünf zu den symphonischen Etüden gehörende Sätze, welche Schumann bei der ersten Veröffentlichung des Werkes unbenutzt gelassen, durch den Druck zugänglich geworden[3]. Sie befinden sich in dem „Supplement zur Gesamtausgabe".

Die symphonischen Etüden zeigen einen bedeutenden Fortschritt des Gestaltungsvermögens, besonders im Vergleich zu den Impromptus, denen sie an Klarheit und Prägnanz des Ausdrucks entschieden überlegen sind, was erklärlich wird, wenn man sich vergegenwärtigt, daß zwischen beiden Werken die unveröffentlicht gebliebenen Variationen über den Sehnsuchtswalzer und das Allegretto aus Beethovens A-Dur-Symphonie (deren Entstehung dem Jahr 1833 angehört), liegen, Schumann also inzwischen fleißig die Variationenform kultiviert hatte. Aber auch überhaupt nehmen die „Etudes symphoniques" unter den bis zum Schluß des Jahres 1834 entstandenen Kompositionen Schumanns ohne Frage den höchsten Rang ein. Außer der reichen, in ihnen hervortretenden bildnerischen Kraft haben sie, zum Teil wenigstens, einen großsinnigen Zug von imponierender

[1] S. die Jugendbriefe Schumanns S. 251 ff., wo man dessen Urteil über die Frickensche Komposition findet.

[2] Der Ausdruck „im Orchestercharakter" ist bezeichnend, denn manches in den symphonischen Etüden hat eine orchestrale Färbung. Namentlich ist dies bei den vollgriffigen Partien der Fall. Freilich besagt das Wort „symphonisch" etwas dementsprechendes.

[3] Verlag von Breitkopf und Härtel.

Wirkung. Am meisten macht derselbe sich in dem „Finale“ geltend, das nach Art der Rondoform breit ausgeführt ist und weniger einer Variation als einer freien Phantasie entspricht, da in ihm nur hin und wieder auf die Anfangstakte des Themas Bezug genommen ist. Eine besondere Bedeutung hat der Eingang dieses Stückes durch die Intonierung eines Anklanges an die Melodie Ivanhoes „Du stolzes England freue dich“ aus Marschners Oper „Der Templer und die Jüdin“. Diese Reminiszenz ist eine absichtliche, um dem englischen Tonsetzer Sterndale Bennett, dem Freunde Schumanns, welchem das Werk zugeeignet wurde, eine Aufmerksamkeit zu erweisen.

Schumann maß seiner Komposition, wenn auch nicht durchweg, größeren Wert bei, als dem Karneval. An Moscheles schrieb er am 23. August 1837: „Die Etüden lege ich Ihnen mit mehr Zuversicht ans Herz. Einige davon liebe ich jetzt noch (sie sind beinahe drei Jahre alt)“. Doch hielt er sie zum öffentlichen Vortrag für ebenso-wenig geeignet wie den Karneval, worüber er (17. März 1838) seiner Clara sagte: „Du hast wohlgetan, meine Etüden nicht zu spielen; das paßt nicht fürs Publikum, und dann wäre es lahm, wenn ich mich hinterdrein beklagen wollte, es hätte etwas nicht verstanden, was für solchen Beifall nicht berechnet und nur um seiner selbst willen da ist. Ich gestehe aber auch, daß es mir große Freude machen würde, wenn mir einmal etwas gelänge, daß, wenn Du es gespielt hättest, das Publikum wider die Wände rennte vor Entzücken; denn eitel sind wir Komponisten, auch wenn wir keine Ursache dazu haben“.

Indessen sind die symphonischen Etüden mit der Zeit vermöge ihrer bedeutenden pianistischen Wirkung und ihres künstlerischen Gehaltes mehrfach erfolgreich zu Konzertvorträgen benutzt worden.

Das Ende des Jahres 1834 brachte Schumann ein trauriges Erlebnis; er verlor, während er sich zum Besuche bei seiner Familie in Zwickau aufhielt, den ihm so nahestehenden Freund Ludwig Schunke, welcher am 7. Dezember seinem verzehrenden Brustleiden erlag. Dies für ihn so schmerzliche Ereignis blieb, in Verbindung mit dem gleichzeitig erfolgenden Rücktritt Knorrs und Wiecks von der Redaktion, nicht ohne wichtigen Einfluß auf die fernere Geschäftsordnung der Neuen Zeitschrift für Musik. Schumann nämlich, nachdem er von den Mitbegründern des literarischen Unternehmens allein übrig geblieben war, betrachtete sich nunmehr als ausschließlichen Eigentümer desselben und beabsichtigte die Zeitschrift

im Hinblick auf mannigfache Unordnungen, welche sich der Verleger Hartmann in betreff derselben hatte zu Schulden kommen lassen, anderweitig in Kommission zu geben. „Wir hätten", so schrieb Schumann (14. Dezember 1834) an Fischhof nach Wien, „keinen liederlicheren Verleger wählen können. Wenn nicht zu Weihnachten, so geschieht jedenfalls zu Ostern 1835 eine Veränderung der Verlagsnahme. Es sind genug Beschwerden da, die uns Grund geben, Hartmann die Zeitung wegzunehmen. Er wird sich sträuben und die Sache kann verwickelt werden". In der Tat protestierte Hartmann, der den Verlag der Zeitschrift mit pekuniären Opfern ins Werk gesetzt und so lange ohne sonderliche Erfolge für seine Kasse fortgesetzt hatte, gegen seine Beseitigung. Die hierüber entstandenen Differenzen, während deren mehrwöchentlicher Dauer Carl Banck auf Ersuchen Hartmanns der Redaktion vorstand, wurden endlich durch Zahlung einer Abstandssumme an den letzteren erledigt, so daß die Angelegenheit mit dem Jahresschluß 1834 definitiv beglichen war. Seinem Freunde Töpken konnte Schumann (6. Februar 1835) melden: „Ich bin jetzt alleiniger Redigent und Eigentümer der Zeitung, d. h. ich habe noch zwei Jahre Geld zuzusetzen; dann läßt sich aber etwas erwarten. ... Im letzten Vierteljahr des vorigen Jahrgangs war nur wenig Halt und kritische Bestimmtheit. Jetzt soll manches besser werden. Verlassen Sie sich darauf und empfehlen Sie das Blatt, wo Sie können, wenn es anders nicht gegen Ihre Überzeugung ist".

Den Verlag der Zeitschrift übernahm zunächst der Buchhändler Johann Ambrosius Barth in Leipzig. Anfangs Juli 1837 übergab Schumann den Debit derselben dem Buchhändler R. Friese.

Lebensstürme.

Schumanns Verhältnis zu Ernestine v. Fricken, anfangs mit warmer Hingebung gepflegt, bestand äußerlich während des Jahres 1835 noch fort, nahm aber allmählich von seiner Seite einen immer kühleren Charakter an, bis es schließlich zu Neujahr 1836 sein definitives Ende erreichte[1]. Man darf vermuten, daß Schumann eine schnellere formelle Trennung von Ernestine herbeiwünschte, da er sich, wie sich zeigen wird, im Sommer des erstgenannten Jahres innerlich schon für Clara Wieck entschieden hatte. Er war aber mit Ernestine so fest engagiert, daß sein Rücktritt ihm große Schwierigkeiten bereitete, weil er weder gewaltsam vorgehen, noch das wirkliche Motiv seiner Verzichtleistung auf ihre Hand berühren oder gar erörtern mochte. Hieraus erklärt sich zur Genüge ebensowohl sein dilatorisches Verhalten in der Angelegenheit wie auch die auf Umwegen mit fingierten Angaben gesuchte Losmachung von den ihm leid gewordenen Beziehungen, indem er hoffte, diese würden nach und nach von selbst abwelken.

Schumann näherte sich bereits zur Herbstzeit (1835) in ernster Absicht Clara Wieck, bezüglich deren er (25. September) an G. Nauenburg[2] schrieb, sie werde „täglich, ja stündlich, innerlich wie äußerlich reizender". Ehe jedoch über dieses zu denkwürdigen Komplikationen führende Verhältnis das Erforderliche mitgeteilt wird, seien erst die im vorhergehenden Jahre entstandenen Kompositionen einer Betrachtung unterzogen.

Schumann hatte bisher noch kein Werk in großen, breiten Formen geschaffen, doch aber schon wiederholte Anläufe dazu genommen. Dies geschah im Jahre 1833 nach Vollendung des zweiten Heftes der Paganinischen Kapricen und der Impromptus. Es handelte sich dabei um die Klaviersonaten in G-Moll, op. 22 und Fis-Moll, op. 11. Mit denselben kam Schumann damals aber nicht recht vorwärts, obwohl ihm die Fertigstellung des ersten Allegros der G-Moll-Sonate gelang. Während des Jahres 1834 war er dann aufs

---

[1] Vergl. S. 145.

[2] Gustav Nauenburg hatte Theologie studiert, ging aber zur Musik über und war Gesanglehrer in Halle. Geboren wurde er am 20. Mai 1803. Am 6. August 1875 starb er.

neue mit der Fis-Moll-Sonate beschäftigt; ihre Beendigung erfolgte indessen erst 1835, und ebenso diejenige der G-Moll-Sonate, in welche als zweiter Satz das bereits im Juni 1830 komponierte „Andantino“ aufgenommen wurde. Daß Schumann außer diesen Sonaten gleichzeitig auch noch eine dritte intentioniert hatte, geht aus einer an seine Mutter gerichteten Zuschrift vom 4. Januar 1834 hervor, in welcher er derselben sagt: „An den drei Sonaten, die ich Dir dediziere, will ich mein Meisterstück machen“. Die dritte Sonate (F-Moll, op. 14) wurde jedoch erst am 5. Juni 1836, nach dem Tode der Mutter fertig, so daß die ihr zugedachte Widmung nicht mehr möglich war.

Von den beiden 1835 vollendeten Sonaten wurde die in Fis-Moll Clara (Wieck) zugeeignet, und unter dem Titel „Pianoforte-Sonate von Florestan und Eusebius“ veröffentlicht. Sie ist eine echte „Davidsbündlerkomposition“ voll reicher, aber unvermittelt kontrastierender Stimmungen, und die vorgeschobene Autorschaft um so passender.

Schumann bezeichnete gelegentlich einmal seine kompositorischen Frühprodukte als „wüstes Zeug“[1]. Diesen Ausspruch könnte man teilweise wohl auf die Fis-Moll-Sonate anwenden. Niemand wird die vielen einzelnen bedeutenden Momente, überhaupt den kühnen, gewaltigen Anlauf, den Schumann hier genommen, verkennen, ebensowenig aber übersehen dürfen, daß das Einzelne sich nicht dem Ganzen eint, daß es an der organischen Entfaltung, an dem logischen Fortspinnen des Gedankens fehlt, und daß ein schwülstiger, mitunter sogar unschöner Ausdruck vorherrscht. Es ist keine Frage, daß der Mangel formeller Beherrschung hieran die meiste Schuld trägt. Zumal die Sonatenform, mit welcher Schumann sich zum ersten Male befaßte, mußte ihm außerordentliche Schwierigkeiten in den Weg legen, und hierin ist offenbar der Grund zu suchen, weshalb die beiden schon 1833 begonnenen Sonaten erst im Jahr 1835 zur Vollendung gelangten. Überall offenbart sich in der Fis-Moll-Sonate ein mühevolles, doch zu keinem befriedigenden Resultate führendes

[1] Mit der obigen Äußerung, die eine besondere Erklärung erfordert, hatte es folgende Bewandtnis. In Düsseldorf sprach ich einmal den Wunsch gegen Schumann aus, einige seiner ältesten Klavierkompositionen von seiner Gattin zu hören, worauf er abwehrend und in lakonischer Weise erwiderte: „Wüstes Zeug“. An dieser rücksichtslos übertriebenen Selbstkritik ist, wie sich nicht verkennen läßt, etwas Wahres.

Ringen mit der Gestaltung im einzelnen wie im ganzen. Dürfte ihr somit kein positiver Kunstwert zuzusprechen sein, so erscheint sie doch als Entwicklungswerk für die Folgezeit von Wichtigkeit. Sie bildet in Schumanns produktiver Tätigkeit gewissermaßen ein Grenzgebirge, dessen Engpässe gewaltsam durchbrochen werden mußten, um dem Strom der Gedanken ein geregelteres Bette zu bereiten.

Mehr Wert als die Fis-Moll- besitzt die G-Moll-Sonate. Sie hat vor ihrer Schwester den Vorzug größerer Bestimmtheit und Formenklarheit voraus, wenn auch Einzelheiten, wie beispielsweise der Mittelsatz des Andantes, noch nicht zur völligen Durchbildung des Gedankens gelangen. Das wertvollste Stück freilich, der letzte Satz, wurde erst Ende 1838 während der zeitweiligen Anwesenheit Schumanns in Wien, also drei Jahre später, an Stelle des ursprünglich vorhandenen Finale komponiert, wie es denn auch bei einer genauen Vergleichung mit den drei ersten Teilen der Sonate[1] ein weit beherrschteres Wesen erkennen läßt. Die Gliederung und Formierung der Gedanken und des Periodenbaues sowie die Bildweise im großen — alles dies ordnet sich hier den Intentionen des Komponisten gemäß zu einer klaren, runden Gestaltung. Der Grundcharakter des letzten von der Glut einer verhaltenen Leidenschaft gesättigten Stückes gewährt ein sprechendes Bild der höchst bewegten, innerlich erregten Seelenzustände, von denen Schumann, wie sich gleich zeigen wird, während der Periode 1836—1840 erfüllt und beherrscht wurde.

Die G-Moll-Sonate wurde im Oktober 1839, diejenige in Fis-Moll dagegen im Juni 1836 veröffentlicht. Von letzterem Werk erschien 1840 eine neue Ausgabe unter Schumanns Namen, die sich von der ersten nur durch die Berichtigung verschiedener Druckfehler unterscheidet.

Im Herbst des Jahres 1835 kam Moscheles nach Leipzig. Dort lernte er die Fis-Moll-Sonate kennen, worüber er an seine Gattin berichtete: „Bei Wieck war ich auch und habe mir von Clara recht viel vorspielen lassen, u. a. eine Manuskript-Sonate von Schumann, die sehr gesucht, schwer und etwas verworren, jedoch interessant ist". Nachdem die Sonate im Druck erschienen war, übersandte Schu-

[1] Schumann widmete sie Henriette Voigt. Als die Sonate im Druck war, schrieb er der Freundin (11. August 1839): „Nun wünschte ich nur, die Sonate käme, damit die Welt sähe, wem sie zugeeignet in alter Zuneigung". Das von Schumann unterdrückte „Finale" dieser Komposition wurde im Jahre 1866 separat als Nr. 13 der nachgelassenen Werke veröffentlicht.

mann ein Exemplar derselben an Moscheles und richtete einige Zeit darauf (30. Juli 1836) an ihn die Bitte, eine Besprechung des Werkes für die Zeitschrift zu liefern. Moscheles entsprach dieser Bitte. Seine Beurteilung enthält folgenden mitteilenswerten Passus: „Dieses Werk ist ein echtes Zeichen des in unsern Tagen erwachten und um sich greifenden Romantismus. Es ist sicher das Produkt eines Geistes, obgleich der Titel zwei Namen als Verfasser angibt. So wie Florestan und Eusebius sich oft in ihren Schriften mit Einwendungen begegnen, um dadurch ihren Ansichten ein weiteres Feld zu eröffnen und humoristischen Spielraum zu gewinnen, so scheint auch hier diese Doppelbrüderschaft gewählt, um die in der Sonate kontrastierenden Elemente zu motivieren. — Eine so hohe Aufgabe, wie der Verfasser sich gesetzt hat, kann nur durch eine Reihe stets fortschreitender Arbeiten gelöst werden, in denen sich sein bedeutendes Schaffen zu immer größerer Klarheit entwickeln muß".

Nunmehr erscheint es angezeigt, im Zusammenhange auf die Entstehungsgeschichte des in mancher Hinsicht denkwürdigen Herzensbundes zwischen Robert Schumann und Clara Wieck einzugehen.

Bereits mehrfach ist in diesen Blättern des zunächst allerdings rein künstlerischen Interesses Erwähnung geschehen, das Schumann, gleich nachdem er sie kennen lernte, seiner nachmaligen, nach schwersten Kämpfen errungenen Gattin zuwendete. Schon während seines ersten Leipziger Aufenthaltes (1828—1829) war dies der Fall. Clara wurde während jener Zeit erst neun Jahre alt. Als Schumann sodann im Herbst 1830 zum zweiten Male nach Leipzig kam und im Wieckschen Hause Wohnung fand, trug der häufige Verkehr das Seinige dazu bei, sein Interesse an Clara und ihrer sich so früh entwickelnden Künstlerschaft rege zu erhalten. Besonders aus den Jahren 1832 und 1833 gewähren uns Briefe sowie Schumanns Tagebuch anziehende Einblicke in das gewissermaßen vordeutende Verhältnis, welches sich zwischen beiden entspann. Es ist bereits (S. 132) ein solcher Brief Schumanns mitgeteilt worden, aus den Jugendbriefen. Weitere ähnliche Stellen daselbst, sodann die im „Leipziger Lebensbuch" Schumanns aus dem Frühling 1832 erhaltenen Aufzeichnungen[1], der in den August desselben Jahres fallende Aufsatz „Reminiszenzen aus Clara Wiecks letzten Konzerten in Leipzig" lassen insgesamt erkennen, daß die Künstlerin sowohl als das allmählich sich entwickelnde Menschenkind ihm nicht gleichgültig

[1] Abgedruckt bei Litzmann, Clara Schumann, I, S. 48 ff.

waren. Deutlicher jedoch tritt das Interesse an Claras Persönlichkeit im folgenden Jahre 1833 hervor. So schreibt er am 28. Juni desselben an seine Mutter[1]: „Nun die letztere (Clara nämlich), die wie immer innig an mir hängt, ist die alte — wild und schwärmerisch — rennt und springt und spielt wie ein Kind und spricht wieder einmal die tiefsinnigsten Dinge. Es macht Freude, wie sich ihre Herzens- und Geistesanlagen immer schneller aber gleichsam Blatt für Blatt entwickeln".

Clara war um diese Zeit erst 13 bis 14 Jahre alt, das Verhältnis zu Schumann ihrerseits schon aus diesem Grunde damals noch frei von jedem erotischen Gepräge. Ihr erster Brief[2] an Schumann ist ein Beleg dafür. Er beginnt: „Ha, ha! höre ich Sie sprechen, da sehen wir es doch! Die, die denkt nicht mehr an ihr Versprechen" (ihm zu schreiben). Gegen den Schluß hin heißt es burschikos genug: „Na, Sie sind ein schöner Mensch, lassen gar Ihre Wäsche im Wagen liegen!" Weitere Briefe Claras an Schumann aus dem folgenden Jahre legen für ihre musikalische Frühreife ebenso beredtes Zeugnis ab wie für das warme, aber rein freundschaftliche Gefühl, das sie damals für ihn hegte.

Doch lag der Gedanke, ob nicht später einmal aus diesen wie füreinander geschaffen erscheinenden Menschen ein Paar werden sollte, so nahe, daß er sämtlichen Nächstbeteiligten gelegentlich aufgetaucht ist. In der Zeit der schwersten Kämpfe schreibt Clara[3] einmal an Robert: „Erinnerst Du Dich noch, als Du in Schneeberg einmal zur kleinen Tochter von der Rosalie (Du hattest sie auf dem Schoß) sagtest, „weißt Du, wer das ist?" „Clara", sagte sie. „Nein", war Deine Antwort, „das ist meine Braut!" Ich hab oft wieder daran gedacht, und endlich wurde es auch so...." Diese Briefstelle ruft sogleich ein Erinnerungsecho in Schumanns Seele wach, elf Tage später schreibt er ihr[4] von Wien aus: „Bei der Erzählung von der kleinen Rosalie fällt mir ein, wie ich Dich einmal als kleines Mädchen küssen wollte und Du mir sagtest „Nein später, wenn ich einmal älter bin"; liebe Clara, da hast Du einen ungemeinen Scharfblick und prophetischen Geist gezeigt". Und in jener brief-

[1] Jugendbriefe, S. 208 ff.

[2] Litzmann, I, S. 54. — Der Brief trägt das Datum des 17. Dezember 1832.

[3] Am 1. März 1839. — Litzmann, I, S. 294.

[4] Litzmann, I, S. 298.

lichen Beichte[1] vom 11. Februar 1838 findet sich folgende Stelle: „Wohl dämmerte mir schon damals (um 1833) der Gedanke auf, ob denn Du vielleicht gar mein Weib werden könntest; aber es lag noch alles in zu weiter Zukunft". Auch die Mutter Schumanns sagte zu der dreizehnjährigen Clara, als sie diese bei einem Konzertaufenthalte in Zwickau kennen lernte: „Du mußt einmal meinen Robert heiraten[2]!" — Die Vermutung[3] schließlich, daß auch Vater Wieck sich gelegentlich Gedanken in dieser Richtung machte und daß seine plötzliche Entfernung Claras von Leipzig im Frühling 1834 zum Teil hiermit zusammenhängen möchte, scheint nach alledem nicht unbegründet.

Hier ist bereits — allerdings in schüchternen Anfängen — Kette und Einschlag für das Gewebe gegeben. Das sozusagen anfanglos sich entwickelnde, tief begründete Liebesverhältnis Schumanns zu Clara, schon im Keime und vor seinem sichtbaren Beginnen getrübt durch den davidsbündlerischen Roman Schumanns mit Ernestine v. Fricken, späterhin durch den nicht unbegreiflichen, aber zu härtesten Seelenkämpfen führenden Starrsinn des Vaters der Erwählten mit schweren Prüfungen ganz erfüllt, ist in Schumanns äußerem, zumeist ruhigen Leben geradezu das Erlebnis zu nennen.

Schumann hatte im Herbst 1833 schwere seelische Depressionen durchzumachen gehabt[4], war vom Arzt auf Heirat als beste Medizin verwiesen worden und lernte im folgenden Frühjahr Ernestine kennen, mit der er schnell in ein näheres Verhältnis trat. Das nötige hierüber ist, soweit es Schumann betrifft, bereits mitgeteilt worden[5]. Clara ihrerseits empfand trotz ihrer Jugend diese Wendung der Dinge lebhaft und unangenehm. Zwar hatte sie selbst zuerst ihre Freundin auf Schumann neugierig gemacht und war Kind genug gewesen, sich über die bald erwachende Zuneigung derselben zu ihm zu freuen. Aber dies änderte sich alsbald, nachdem sie mit ansehen mußte, daß Schumann begann, Ernestine ihr selbst vorzuziehen. „Du sprachst immer nur mit ihr, wenn sie kam, und mit mir triebst Du blos allerlei Kurzweil. Das schmerzte mich nun doch nicht wenig, ich tröstete mich aber und meinte, das käme blos daher,

---

[1] Vergl. S. 139.
[2] Litzmann, I, S. 54.
[3] Litzmann, I, S. 70.
[4] Vergl. S. 110—112.
[5] Vergl. S. 138 ff.

weil Du mich ja immer hattest und Ernestine auch erwachsener war als ich ... ich dachte damals schon auch, es wäre doch hübsch, wenn das einmal dein Mann würde ... Als ich aber nach Leipzig zurückkam, ward ich aus meinem Himmel gerissen! Ernestine war sehr kleinsilbig gegen mich, mißtrauisch, was sie wahrhaftig bei mir nicht Ursache hatte, die Mutter sagte mir von einem wunderschönen Brief, den Du ihr am Tauftag der Cäcilie geschrieben (vgl. S. 140), und zuletzt hörte ich, Ihr seiet verlobt"[1].

So war es auch wirklich und Clara hatte auf einer langen anstrengenden Konzertreise[2], die vom November 1834 bis in den April 1835 währte, Zeit genug, sich mit der so unerwartet veränderten Sachlage zu beschäftigen — und selbst dabei eine andere zu werden. Es ist nicht zu bezweifeln, daß dieser Schmerz sie innerlich und äußerlich reifte. Und so trat sie, die Schumann noch kein Jahr vorher als Kind hatte betrachten und behandeln können, ihm plötzlich im Lenz 1835 als Jungfrau entgegen. Es wirkte offenbarungsartig auf ihn und dieser Moment des Wiedersehens wird dem Verhältnis zu Ernestine den Todesstoß gegeben haben, worüber freilich auch die bereits früher erwähnten äußeren Umstände[3] nicht vergessen sein sollen. „Du schienst mir", schreibt er ihr am 11. Februar 1838 wieder in jenem Bekenntnisbrief, „höher, fremdartiger, — Du warst kein Kind mehr, mit dem ich hätte spielen und lachen mögen — Du sprachst so verständig und in Deinen Augen sah ich einen heimlich tiefen Strahl von Liebe". Schumann fährt weiter fort: „Was nun geworden ist, weißt Du, Ernestine löste ich von mir los und mußte es".

Diese Loslösung nahm freilich noch den ganzen Rest des Jahres 1835 in Anspruch, bis zu Neujahr 1836 ein Brief Schumanns dem Verhältnis ein definitives Ende bereitete[4]. Während desselben Sommers 1835 nun knüpften sich bei vielfachem, zeitweise täglichem Verkehr mit Clara die zarten Bande erwachender Liebe fester und fester um die Beiden, wovon in Briefen und selbst in Schumanns Schriften aus jener Zeit (z. B. in den Schwärmbriefen) mehr als eine Stelle Zeugnis ablegt.

Es gereicht Schumanns Charakter zur Ehre, daß er sich seinen

[1] Brief vom 2. März 1838. Litzmann, I, S. 70.

[2] Außer ihrem Vater nahm Karl Banck an derselben teil.

[3] Vergl. S. 144.

[4] Vergl. S. 145.

Gefühlen nicht sogleich rückhaltslos hingab. Das schnelle Erlöschen der Liebe zu Ernestine ließ ihn, wie er selbst bekennt, in jenem Sommer gegen sein Herz mißtrauisch sein, „ich zweifelte, ob es gut und echt sein könne, weil es sich binnen einem Jahr von einem anderen abgewendet hatte".

Doch sollte das Jahr 1835 noch Zeuge eines ziemlich entscheidenden Schrittes werden. An einem Novemberabend, den Schumann bei Wiecks verbracht hatte, küßte er Clara zum ersten Male und gestand ihr seine Liebe, als sie ihm die Treppe hinunterleuchtete[1]. Ihre alsbaldige Frage wegen Ernestine beantwortete er freilich, wie schwer anders möglich war, unrichtig. Er soll ihr sogar gesagt haben[2], Ernestine sei bereits mit einem anderen wieder verlobt. Da zu dieser Zeit das Band zwischen ihm und Ernestine nur noch in äußerlichem Sinne fortbestand, so war er wenigstens dem Zustand seines Innern nach zu der Leugnung eines noch bestehenden Verlöbnisses berechtigt.

Natürlich war jener kurze selige Moment zu einer wirklichen Aussprache nicht geeignet gewesen. Diese erfolgte vielmehr anfangs Dezember in Zwickau, wo Clara am sechsten konzertierte. Schumann schreibt darüber später an sie sehr anmutig: „Morgen werden 's drei Jahre, daß ich Dich in Zwickau des Abends küßte. Ich vergeß es nie, dieses Küssen. Du warst gar zu hold an jenem Abend. Und dann konntest Du mich im Konzert gar nicht ansehen, Du Clara, Du in Deinem blauen Kleide. Noch wie heute weiß ich es".

Der Rest des Jahres brachte den Liebenden noch mehrfach Stunden beglückenden Beisammenseins. Schumanns Stimmung war um so hoffnungsreicher, als er geradezu, wie er in seinen Briefen an Clara angibt, bis zu jener Zeit den Glauben hegte, Wieck selbst habe ihn als Gatten für seine Clara auserseben. Inzwischen entfernte aber dieser, vielleicht argwöhnisch geworden, seine Tochter um die Mitte Januar 1836 von Leipzig, indem er sie nach Dresden sandte. Hier sah sie Schumann, den die Trauernachricht von seiner Mutter am 4. Februar erfolgten Tode nach Zwickau rief, in der Zeit zwischen dem 7. und 11., indem er eine kurze Abwesenheit Wiecks benutzte. Jedenfalls teilte ihm Clara in diesen Tagen gewisse Bedenken, die sie hinsichtlich der Zustimmung ihres

[1] Clara Schumann, I, S. 92. Als mutmaßliches Datum gibt Litzmann den 25. November an.

[2] Nach Litzmann.

Vaters hatte, mit oder erneuerte dieselben. Denn am 13. schreibt Schumann aus Zwickau, im Begriff nach Leipzig zurückzukehren, der Geliebten: „In Leipzig wird mein erstes sein, meine äußeren Angelegenheiten in Ordnung zu bringen; mit den inneren bin ich im Reinen; vielleicht, daß der Vater die Hand nicht zurückzieht, wenn ich ihn um seinen Segen bitte. Freilich gibt es da noch viel zu denken, auszugleichen. Indes vertrau ich auf unsern guten Geist. Wir sind vom Schicksal schon füreinander bestimmt: schon lange wußte ich das, aber mein Hoffen war nicht so kühn, Dir es früher zu sagen und von Dir verstanden zu werden".

Wenn aus diesen Zeilen erhellt, daß Schumann von Wiecks Verhalten, wie es sich bald offenbaren sollte, keine annähernde Vorstellung besaß, so sollte ihm sehr schnell bittere Wahrheit hierüber zuteil werden. Kaum nach Dresden zurückgekehrt, erfuhr Wieck, was zu erfahren war[1]. Sogleich erließ er eine heftige Philippika[2] an Schumann, durch die es ihm unmöglich gemacht wurde, das Wieckſche Haus wieder zu betreten. Wiecks tiefe Verstimmung über Schumanns Vorgehen erscheint nicht unberechtigt, und ebenso die an seine Tochter gerichtete Forderung, keine Beziehung mit Schumann zu unterhalten, denn sie hatte erst einige Monate zuvor das 16. Lebensjahr zurückgelegt, des Umstandes nicht zu gedenken, daß Schumann noch gar nicht in der Lage war, eine standesgemäße Häuslichkeit zu begründen. Überdies hegte Wieck Wünsche und Pläne in betreff seiner Tochter, die mit Schumanns Absichten unvereinbar waren.

So wußte er sie denn auch zu bestimmen, die von Schumann erhaltenen Briefe an diesen zurückzusenden und die ihrigen zurückzu-

---

[1] Aus dem Mitgeteilten „geht hervor, daß Schumann sich damals offen gegen Clara Wieck erklärte. Ihr Vater wußte offenbar nichts davon. Nach den Informationen, welche er mir seinerzeit über die ganze Angelegenheit gab, konnte ich daher, zugleich mit Rücksicht auf Zeit und Verhältnisse, soweit mir die letzteren überhaupt zugänglich geworden waren, nur das Gegenteil von dem wirklichen Sachverhalte annehmen, der nunmehr vollständig aufgeklärt ist". Anm. des Verfassers der Schumannbiographie (vergl. diese, 3. Aufl. S. 110 und 111, Anm.) in der ersten Bearbeitung vorliegender Auflage.

[2] Mitteilung der Frau Wieck. Auf die Zuschrift Wiecks an Schumann nimmt dieser in einem an Clara gerichteten Brief vom 17. März 1838 Bezug, wie folgt: „Kennte er (Wieck) mich genauer, er würde mir manches an Schmerzen erspart haben, mir nie einen Brief geschrieben, der mich um zwei Jahre älter gemacht".

erbitten, nicht weniger gab sie ihm das Versprechen, jeden Verkehr mit Schumann abzubrechen.

Bereits vor der Katastrophe hatte Wieck an eine größere Konzertreise gedacht, gegen Ende Februar reiste er nunmehr mit Clara nach Breslau ab. Die ratlose Lage, in die Schumann durch Wiecks energisches Eingreifen versetzt war, wird in überzeugender Weise dadurch illustriert, daß er sich an den ihm persönlich ganz unbekannten Breslauer Musikprofessor Aug. Kahlert[1] um Auskunft über Claras Tun und Lassen zu wenden entschloß. Am 1. März 1836 richtete er an ihn einen Brief in dieser Angelegenheit, ihm zunächst ohne Namensnennung mitteilend, daß Clara liebe und wieder geliebt werde, daß jedoch der Vater „bei Todesstrafe jede Verbindung" untersage. Sodann bittet er ihn um Mitteilungen über die Geliebte und enthüllt alles in den Schlußworten: „Ihre Hand, Unbekannter, in dessen Gesinnung ich soviel Edelmut setze, daß er mich nicht täuschen wird. Schreiben Sie bald. Ein Herz, ein Leben hängt daran, ja mein eigenes; denn ich bins selbst, für den ich bitte".

Ob Kahlert Schumanns Bitte, ihm über Clara Mitteilungen zu machen, Folge geleistet hat, bleibt dahingestellt. Schumanns Lage aber wurde noch bedeutend dadurch erschwert, daß Clara sich während der nächsten anderthalb Jahre in der ganzen Angelegenheit völlig passiv verhielt. Diese Tatsache befriedigend zu erklären, ist nicht leicht. Selbstverständlich hätte sie, wenn sie gewollt hätte, Mittel und Wege finden können, ihm direkte oder indirekte Mitteilungen zukommen zu lassen. Daß lediglich ihr dem Vater geleistetes Versprechen, den Verkehr mit Schumann abzubrechen, sie bewogen haben sollte, ihr Lebensglück durch ihr Verstummen aufs ernsteste zu gefährden, erscheint unglaubhaft[2]. Ein so bedenkliches Versprechen konnte sie wohl in der Bedrängnis dem zornigen Vater gegenüber geben, doch hielt sie es zu strikt, als daß man nicht an anderweite Einflüsse glauben sollte, die gleich von Anfang an geltend gemacht wurden. Sobald man dieses annimmt, erklärt sich die offenbar von Claras Seite her beginnende Entfremdung zwischen ihr und Schumann ziemlich zufriedenstellend. Welcher Art aber mochten jene Beeinflussungen sein?

---

[1] Kahlert, geb. am 5. März 1807, gest. am 28. März 1864, lieferte einige Beiträge für Schumanns Musikzeitung.

[2] Auch widerspricht die Wiederanknüpfung des Briefwechsels mit Schumann im August 1837 einer solchen Annahme.

Es erfordert wenig Scharfsinn, zu bemerken, daß zunächst Schumann selbst Wieck eine außerordentlich bequeme Waffe sozusagen in die Hand gegeben hatte: sein so bald gelöstes Verhältnis zu Ernestine. Fraglos ist, daß diese Tatsache sehr geeignet war, bei Clara wenigstens vorläufige Zweifel an Schumanns Beständigkeit zu erwecken. Auf einer solchen Grundlage konnte dann mit Leichtigkeit weiter operiert werden, da der Stoff nicht fehlte. Es genügt, an Schumanns — von Wieck und sogar von Clara selber auch später öfters und nachdrücklich ins Feld geführte — unzureichende pekuniäre Lage, ferner an die tatsächlich ungewöhnlich große Verpflichtung, die Clara ihrem Vater gegenüber hatte, zu erinnern. Schließlich ist auch ihre Jugend — sie stand erst im 17. Lebensjahre — nicht zu vergessen.

Genug — es trat für volle anderthalb Jahre eine völlige Unterbrechung sämtlicher gegenseitiger Beziehungen und infolgedessen naturgemäß eine Entfremdung zwischen beiden ein, die namentlich auf Schumann aufs schwerste lastete. Kaum war ihm sein Lebensglück in der erwiderten Liebe zu Clara aufgegangen, und schon — nur Wochen später — befand er sich in einer völlig ratlosen Situation und von dichten Wolken der Ungewißheit und des Mißgeschickes umhüllt. Zuerst zwar hegte er noch Hoffnung. Unterm 2. März berichtete er seiner Schwägerin Therese: „Clara ist in Breslau. Meine Sterne stehen sonderbar verschoben", und am 1. April desselben Jahres teilte er ihr mit: „Über Wiecks und Clara sprechen wir mündlich, ich bin da in einer kritischen Lage, aus der mich herauszuziehen noch Ruhe und klarer Blick fehlt. Doch steht es so, daß ich entweder nie mehr mit ihr sprechen kann, oder daß sie ganz mein Eigen wird". Aber bald mußte die in Wahrheit kritische Lage eine so zart besaitete und tief empfindende Natur, wie die seinige, aufs äußerste bedrängen und niederbeugen. In einem Briefe vom 2. Juli 1836 an Zuccalmaglio deutet er direkt darauf hin. Dort heißt es: „Den Grund zu meinem langen so sehr undankbaren Schweigen suchen Sie in einem tiefen Seelenschmerz, von dem ich mich nicht zur Arbeit erheben konnte. Endlich hat mir die Musik, inniges eigenes Schaffen darin und vor allem, neben einem jungen selbsthelfenden Körper, die Wälder und das Grün, Kräfte und Mut wiedergebracht". Der tiefe Seelenschmerz, von dem Schumann hier redet, und der bald die erste unsichere Stimmung vom März und April verdrängte, hatte kurz vorher durch einen besonderen Umstand noch Nahrung erhalten. Im Mai hatte er die Fis-Moll-Sonate, die seiner eigenen

Äußerung zufolge „ein einziger Herzensschrei" nach Clara war[1] und die er ihr, wie wir sahen, dedizierte[2], zugesandt. Darauf aber war nichts weiter erfolgt als ein von Wieck veranlaßter Brief Claras, in dem sie um Auswechselung ihrer Briefe bat.

So war denn auch die beruhigte, gefaßte Stimmung, die aus den Schlußworten des obigen Zitates spricht, leider nur eine vorübergehende. Denn die Gemütsbewegungen, von denen Schumann heimgesucht werden sollte, waren noch erst im Anzuge begriffen, und erreichten nach und nach eine beinahe erdrückende Schwere. Es begann für ihn ein sich jahrelang hinziehender Kampf um den Besitz der Geliebten — ein Kampf, welcher ganz dazu gemacht war, die geheimsten Tiefen der Seele zu erschüttern und aufzuregen, das herbste Weh zu erzeugen. Aber wie das vom Orkan gepeitschte, wildschäumend aufbrausende Meer wunderbare Naturschätze aus seiner Tiefe hebt und ans Ufer wirft, so sollte das durch diesen Kampf erzeugte heftige Wogen in des Mannes Brust wertvolle Perlen und Kleinodien der Kunst ans Tageslicht fördern.

Schumann wohnte damals im Hinterhause des sogenannten „Roten Kollegiums" bei einer Frau Devrient[3]. Diese Dame, welche ihn persönlich sehr gern hatte, nahm an seinen Erlebnissen warmen Anteil, was deutlich aus einigen Zuschriften an dieselbe hervorgeht. So schreibt er einmal über seine inneren Zustände an sie: „Ihr schöner Brief hat mich im Herzen erquickt. Das waren die rechten Worte, Einen zu trösten, der in einer tödlichen Angst oft die Hände ringen möchte. Was soll ich Ihnen vorklagen von gescheiterten Plänen, von verschuldeten und unverschuldeten Schmerzen, von Jugendleiden wie sie wohl jeden treffen — hab' ich doch auch meine herrlichen Stunden am Klavier ... in der Hoffnung, noch mehr

---

[1] Dies dürfte allerdings insofern nicht völlig zutreffend sein, als Schumann, wie bereits (S. 109, 154 f.) erwähnt wurde, schon in den Jahren 1833 und 1834, also zur Zeit seiner Liebe zu Ernestine, an dem Werk arbeitete. Vielmehr könnte sich die Äußerung nur auf die Vollendung der Sonate beziehen, bei der sie freilich möglicherweise nicht unbeträchtlich verändert wurde. Diese Vollendung nun geschah im Jahre 1835, als Schumanns Neigung zu Ernestine im Verlöschen und der Stern Claras im Aufgehen war.

[2] Vergl. S. 155.

[3] Frau Johanne Christiane Devrient, welche im Alter von nahezu 73 Jahren am 10. Oktober 1857 starb, machte mir, als ich sie 1856 besuchte, genaue Mitteilungen in betreff der Zeit, während welcher Schumann in ihrem Hause gewohnt hat.

und Größeres zu fördern. Eben diese erhöhte Geistesstimmung artet aber oft in Übermut aus.... Die Abspannung folgt auf dem Fuße nach und dann die künstlichen Mittel, sich wieder aufzuhelfen. Das rechte Mittel, solche gefährliche Extreme zu versöhnen, kenne ich wohl: eine liebende Frau könnte es. Hier aber lassen Sie mich mit meinem Kummer allein. ... Es muß ein tieferes Vertrauen sein, das ich gerade zu Ihnen hege. ..."[1]

Ganz der, in diesem Briefe vorherrschenden und sich in Gegensätzen bewegenden Stimmung entsprechend, schrieb Schumann unterm 15. November und 31. Dezember 1836 an seine Schwägerin Therese: „C. liebt mich noch so warm wie sonst; doch habe ich völlig resigniert", und „In einer tödlichen Herzensangst, die mich manchmal befällt, hab' ich niemanden, als Dich, die mich ordentlich wie im Arme zu halten und zu schützen scheint"[2].

Wer sich nur einigermaßen in Schumanns damalige so bedrängte Lage zu versetzen vermag, wird ein Verständnis dafür haben, daß die Gemütsbewegungen, welche ihn andauernd durchzuckten, auch sein äußeres Leben beeinflussen mußten, und ihn nicht immer das rechte Maß im Genusse der „künstlichen Mittel" finden ließen, mit denen er die heftigen Aufwallungen seines Innern gelegentlich zu betäuben suchte. Die Unzuträglichkeiten, welche sich dadurch für das ruhige, stille Hauswesen seiner Wirtin ab und zu ergaben, veranlaßten die letztere zu wohlwollenden und sozusagen zu mütterlichen Vorstellungen, infolge deren Schumann diesen Brief an Frau Devrient schrieb:

(Ohne Datum.)

Ihre Hand kommt aus den Wolken. Bleiben kann ich aber nach dem, was Sie mir geschrieben, ohnmöglich, und will daher je eher je lieber fort. Es tut mir alles herzlich leid, zumal ich gerade Ihnen (Sie wissen es gar nicht) mit ordentlicher Liebe anhänge. Das melancholische Wetter und immer schwerere Leiden, von denen ich niemand sagen darf, hatten mich wüst gemacht; Sie haben so sehr recht. Denken Sie nur nicht zu unedel von mir und erlassen Sie mir für heute mehr zu sagen. R. S.

Indessen konnte Schumann sich im entscheidenden Momente dennoch nicht dazu entschließen, sein im Laufe der Zeit ihm lieb und wert gewordenes Quartier zu verlassen, wie folgende Zeilen beweisen:

[1] Der ganze Brief in „Briefe" N. F. (2. Aufl.) S. 73.

[2] Briefe, N. F. (2. Aufl.) S. 82 u. 83.

„An Madame Devrient einen schönen Morgengruß und daß ich mich nur mit Gewalt aus meiner Stube bringen lasse. Mir kommt vor, als habe ich hier dreimal mehr gelebt, als sonst und wenn ich es meinem Stern danke, der mich in dies Haus führte, so vor allem auch Ihrer allseitigen Fürsorge.

Ihr ergebener

Am 1. Juli 1836. R. Schumann".

Frau Devrient, die, wie schon angedeutet, Verständnis für Schumanns edeln Geist besaß, und sich daher in ihrer Hochschätzung für denselben nicht beirren ließ, entsprach gern dessen Wunsch, bei ihr wohnen zu bleiben, womit denn die vorübergehende Spannung beseitigt war. Die Beziehungen zu der genannten Dame blieben auch ferner durchaus freundlicher Art.

Inzwischen hatte Clara Wieck sich mit Ernestine v. Fricken, welche zu dieser Zeit, wie schon mitgeteilt wurde, auf Schloß Buldern bei Münster befand, in Verbindung gesetzt. Es verlangte sie danach, durch die ihr befreundete junge Dame Mitteilungen über Schumann zu erhalten. Ernestine schrieb ihr, daß sie „nichts, gar nichts von ihm" wisse, seitdem er sich von ihr zurückgezogen. Doch gab sie über ihre ehemaligen Beziehungen zu ihm ausführliche Auskunft und bemerkte u. a.: „laß uns noch nicht verzweifeln und glaube, daß es noch mehr Menschen gibt, die uns kennen und bedauern und uns wieder lieben, wenngleich wir ein Herz verloren haben, das wir von ganzer Seele liebten und uns wieder von ihm geliebt glaubten ... Du leidest ja so wie ich vor Jahren litt ... verzweifle du auch nicht, liebe gute Clara".

Man sieht, Clara wähnte sich, da Schumann, durch Wiecks fulminante Zuschrift eingeschüchtert, keinerlei Fühlung mit ihr suchte, von ihm verlassen. Sie empfand die Trennung von ihm doppelt schwer, denn durch den mehrjährigen intimen künstlerischen Verkehr mit ihm war sie an seinen Zuspruch und Rat gewöhnt worden. Dies vermißte sie nun um so mehr, als der mehrenteils geschäftlich in Anspruch genommene Vater ihr einen gemütlich anregenden Gedankenaustausch nicht gewähren konnte. Von dem engen Kreise jener Leipziger Musiker, welche bis dahin im Wieckschen Hause freundschaftlich verkehrt hatten, war nur Carl Banck noch übrig geblieben. Begreiflich erscheint es daher, daß er als ein Mann von vielseitiger gediegener Bildung in künstlerischer Beziehung an Schumanns Stelle trat, was unter Begünstigung Wiecks und dessen

Gattin geschah. Sie sahen es gern, in der Hoffnung, ihre Tochter werde durch den häufigen Umgang mit Banck mehr und mehr von ihren Gedanken an Schumann abgezogen werden. Banck besuchte nunmehr fast täglich das Wiecksche Haus, erteilte Clara Gesangunterricht, unterstützte sie mit Rat bei ihren Kompositionen und leistete ihr überhaupt Beistand in musikalischer Beziehung. Wenn ihr Vater sich abends nach dem regelmäßig von ihm besuchten Restaurationslokal begab, so blieb Banck meist noch eine Stunde, manchmal auch länger bei Clara. Sie spielte ihm dann neu einstudierte Stücke vor und besprach mit ihm Auffassung und Vortrag derselben im einzelnen. Ihr Verhältnis zum Vater zeigte schon damals seine kleinen Schwierigkeiten, was erklärlich wird, wenn man bedenkt, daß sie sich bereits zu einer gewissen Selbständigkeit des Wesens entwickelt hatte. Kamen Differenzen zwischen ihr und dem Vater vor, was bei seinem leicht aufbrausenden und mitunter derb sich aussprechenden Naturell nicht ausblieb, so trat Banck vermittelnd ein. Der Verkehr mit ihm wurde Clara durch alles das immer werter und unentbehrlicher.

Wenn Clara Wieck meinen mochte, Schumann habe sie aufgegeben, so war sie in einem Irrtum befangen. Schumann hielt nach wie vor mit unerschütterlicher Treue an ihr fest[1], verlebte aber in dem Bewußtsein, von dem Gegenstande seiner Liebe vollständig abgeschieden zu sein, die traurigsten Zeiten. Sein einziger Trost war die Kunst, und durch sie machte er mittlerweile seinem bedrängten Herzen Luft. So entstanden im Laufe des Jahres 1836 zwei umfängliche, in vielem Betracht sehr bedeutende Kompositionen. Als erste derselben ist die „Phantasie (C-Dur) für das Pianoforte", op. 17 zu erwähnen, deren Entwurf „im Juni 1836 bis auf das Detail" erfolgte. Die Idee zu diesem Werke wurde speziell durch den am 17. Dezember von Bonn aus ergangenen Aufruf für das dort zu errichtende und im August 1845 errichtete Beethovendenkmal erweckt. Schumann beabsichtigte nämlich, indem er die aus drei Sätzen bestehende Tonschöpfung in Angriff nahm, den Ertrag derselben dem Fonds für das Denkmal des großen Meisters zuzuwenden. Auf dem Titelblatt sollte das Wort „Obolus" stehen, und für die einzelnen Stücke waren die Überschriften „Ruine",

[1] Doch hatte er die Hoffnung verloren, sie sein zu nennen. Im April 1839 schrieb er ihr: „Die Phantasie (op. 17) kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzest, wo ich Dir entsagte.

„Siegesbogen" und „Sternbild" geplant[1]. Hinterher jedoch sah Schumann von der anfangs ins Auge gefaßten Beisteuer zu dem erwähnten Monumente ab und dann auch von den vorstehend mitgeteilten Bezeichnungen. Er sann nun auf einen anderen Titel und schrieb darüber (13. April 1838) an Clara Wieck, daß er für das Werk die Benennung „Dichtungen" gewählt habe, mit der Bemerkung, wie er schon lange nach diesem Worte gesucht, welches seiner Meinung nach „sehr edel und bezeichnend für musikalische Kompositionen" sei. Schließlich entschied sich Schumann für den einfachen Ausdruck „Phantasie". Als Motto fügte er Schlegels Worte hinzu:

„Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet."

und widmete das Werk Franz Liszt.

Kein passenderer Titel hätte für dieses Musikstück gefunden werden können als die Aufschrift „Phantasie". Alle drei Sätze haben, wenn man von der Folge derselben absieht, auf den ersten Blick zwar etwas an die Sonatenform Erinnerndes, allein bei ge-

---

[1] Etwas abweichend hiervon und zugleich ausführlicher schrieb Schumann am 19. Dezember 1836 an Kistner, dem er das Werk anbot: „Florestan und Eusebius wünschen gern etwas für Beethovens Monument zu tun und haben zu diesem Zwecke etwas unter folgendem Titel geschrieben:

Ruinen. Trophäen. Palmen.
Große Sonate f. d. Pianof.
Für Beethovens Denkmal
von

.... Über die Ausstattung nun habe ich meine besonderen Gedanken und denke ich sie mir, der Würde des Gegenstandes gemäß, ganz wundervoll. Ein schwarzer Umschlag, oder noch besser Einband mit Goldschnitt, auf dem mit goldenen Buchstaben die Worte stünden:

„Obolus auf Beethovens Denkmal."

Auf dem Haupttitelblatt könnten etwa Palmblätter die obersten Worte überhangen. Auf der folgenden Seite wäre dedikationsmäßig zu setzen:

Für B.s Denkmal
von
Komponist u. Verleger.

Bitte — denken Sie darüber nach: ich brenne darauf und kann Ihnen wie auch mir Ehre von der Sache versprechen. Auch ist die Sonate an sich merkwürdig genug. In den Palmen kommt das Adagio aus der A-Dur-Symphonie vor." — Das gedruckte Werk zeigt, daß Schumann den letzten Satz noch geändert hat, da derselbe das angegebene Thema nicht enthält.

nauerer Betrachtung gewahrt man als charakteristisches Moment der Phantasie eben die freie Vermischung verschiedener Kunstformen. So trägt der erste Abschnitt des ersten Satzes, im wesentlichen aus dem, bis zum 19. Takte reichenden Motiv entwickelt, unverkennbar den Charakter der Sonatenform; dann folgt ein Mittelsatz in der Liedform, der nur einmal durch den vorübergehenden Eintritt des Hauptgedankens unterbrochen wird, und zum Schluß tritt wieder der erste Abschnitt mit einigen Modifikationen auf.

Der zweite, dem Grundcharakter nach marschartige Satz gehört großenteils der Rondoform an; er wird aber ebenfalls nach dem ersten Abschnitte durch einen zweiteiligen liedartigen Zwischensatz unterbrochen, der dann in seiner weiteren Ausführung mit einer, dem Hauptmotiv entnommenen punktierten Figur unterbaut und vermischt ist und schließlich wieder zum ersten Thema zurückführt.

Das dritte und letzte Stück gehört durchaus der Liedform an; es sind zwei Hauptsätze in C und As, die endlich eigentümlich gemischt in eine Koda auslaufen.

Das ganze Werk[1] ist seinem Inhalte nach ohne Bedenken dem Hervorragendsten beizuzählen, was Schumann in der ersten bis zum Jahre 1840 sich erstreckenden produktiven Periode überhaupt geschaffen hat. Die Motive sind eigenartig, ungemein intensiv und dazu von eigentümlichem melodischem Reiz, freilich eher im Beethovenschen als in einem anderen Sinne. Es kommt ein titanenhaftes, weltenstürmendes Element in den beiden ersten Sätzen zum Ausdruck, welches, auf den Fittichen einer hellodernden Phantasie dahinbrausend, fesselnde Gewalt ausüben müßte, wenn die Darstellung des Ganzen der großartigen und tiefgehenden Anlage entsprechend, eine vollendetere, plastischere wäre. Die Hemmnisse, welche sich dem Strom des Mitempfindens bei diesem Werke stellenweise entgegensetzen, werden hauptsächlich durch jene Schumann eigentümliche rhythmische Bildweise erzeugt, die später erst zur vollständigen Klärung kommt und hier, wie auch in den vorhergehenden Werken, das Maß einer schönen Bewegung bisweilen aufhebt. Das letzte Stück allein möchte hiervon auszuschließen sein, wie es denn überhaupt den Anforderungen an eine maßvolle Darstellung am nächsten kommt, obwohl es den beiden vorhergehenden Sätzen, namentlich aber dem ersten an schwungkräftigem Ausdruck nachsteht.

Gegen Clara Wieck äußerte Schumann (März 1838) über die

[1] Es erschien im April 1839.

Phantasie: „Der erste Satz ist wohl mein Passioniertestes, was ich je gemacht — eine tiefe Klage um Dich. Die andern sind schwächer, brauchen sich aber nicht gerade zu schämen". Ein Jahr später (22. April 1839) schrieb er ihr: „Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzest, wo ich Dir entsagte; jetzt habe ich keine Ursache, so unglücklich und melancholisch zu komponieren". Und einige Wochen danach (9. Juni): „Schreibe mir, was Du bei dem ersten Satz der Phantasie Dir denkst? Regt er nicht viele Bilder in Dir an? Die Melodie gefällt mir am meisten darin. Der „Ton" im Motto bist Du wohl? Beinah glaub' ich es".

Wenn man sich bei den vorstehenden Äußerungen Schumanns über den ersten Satz der Phantasie daran erinnert, wie für denselben ursprünglich die Bezeichnung „Ruine" gewählt wurde, so darf man der Vermutung Raum geben, daß das Stück nachträglich wesentliche Änderungen erfahren hat, oder man müßte der Meinung sein, Schumann habe mit jener Bezeichnung auf die Zerstörung seiner Beziehungen zu Clara W. hindeuten wollen, was indessen kaum glaublich ist. Von diesem Anfangssatz hielt er übrigens später nicht mehr so viel, wie nach seiner Entstehung, denn unterm 9. Juni 1839 schrieb er an Hirschbach: „Sehen Sie sich den ersten Satz an, mit dem ich seinerzeit (vor drei Jahren) das Höchste geleistet zu haben glaubte. Jetzt denke ich anders". In der Tat fehlt dem Stücke teilweise das den Gedankengang einheitlich zusammenfassende Band, wofür dann wohl das Schlegelsche Motto nachhelfend eintreten sollte.

Die zweite Komposition des Jahres 1836, in erster Ausgabe unter dem Titel „Concert sans Orchestre", op. 14 (November 1836) herausgegeben, war ursprünglich als Sonate gedacht, und demgemäß auch so benannt. Der Musikhändler Tob. Haslinger indes stellte die seltsame Forderung jener ganz unpassenden Bezeichnung eines Konzertes „ohne Orchester", und Schumann fügte sich dieser Verlegerlaune, sah sich nun aber, um wenigstens die Form einigermaßen mit dem Titel in Übereinstimmung zu bringen, genötigt, die beiden zu dem Werke gehörenden Scherzi ganz wegzulassen.

Bei der zweiten Auflage, die dieses Tonstück im September 1853 unter dem Titel „Troisième grande Sonate" erlebte, wurde der ursprüngliche Bestand desselben zum Teil durch Aufnahme des

zweiten Scherzos wiederhergestellt[1]. Die sonstigen Abänderungen, welche Schumann mit dem Werke für die neue Ausgabe (Schubert, Hamburg) vorgenommen hat, betreffen hauptsächlich das erste Stück. Außer mehrfachen harmonischen und rhythmischen Varianten ist die Wiederholung der Takte 22—25 S. 12 eine Oktave tiefer anzumerken, die in der ersten Auflage (S. 11) nur einmal vorkommen. Der dritte Satz (Andante) ist fast unberührt geblieben, und das Finale hat mit Ausnahme der vorgeschriebenen Taktart, statt deren der $^3/_4$ Takt gewählt wurde, einige Änderungen namentlich gegen den Schluß hin, erfahren. Am Ende der Sonate befindet sich die Bemerkung: 5. Juni 1836.

Auch dieses Werk erschien, gleichwie die symphonischen Etüden nach dem Tode Schumanns, und zwar im Mai 1862, in einer dritten Ausgabe „contenant les variantes des Editions précedentes“ unter der Redaktion des Dr. A. Schubring.

Die ganze Komposition ist in der, durch Beethoven überkommenen, erweiterten Sonatenform gehalten. Dem geistigen Ausdruck nach steht sie in naher verwandtschaftlicher Beziehung zu den Sonaten op. 11 und 22; nur ist alles noch größer, breiter darin angelegt. Ein Allegro tief bewegten leidenschaftlichen Charakters hebt an. Es sind mächtig kontrastierende Seelenzustände, die sich darin abspiegeln, und bald in wild bewegten, bald in wehmutsvollen Weisen sprechen. Das zweite Stück, welches sich durch seine Bewegung dem Menuettenstil nähert, ist ruhiger, gemäßigter, als das erste, und bildet einen wohltuenden Gegensatz zu demselben. Die hierauf folgenden Variationen über ein Andantino von Clara Wieck, von schwermütigem, träumerischem Ausdruck, ergänzen die Grundstimmung des ersten Satzes, wogegen das Finale „Prestissimo possibile“ wieder ganz und gar den, von Grund aus bewegten, himmelstürmenden Charakter des ersten Satzes aufnimmt und verfolgt, nur mit dem Unterschiede, daß kaum ein zweites, beruhigenderes Element

[1] Das erste Scherzo dieser Sonate wurde als Nr. 12 der nachgelassenen Werke Schumanns im Jahre 1866 separat herausgegeben, hat aber auch in dem von der Firma Breitkopf und Härtel 1893 edierten „Supplement zur Gesamtausgabe“ nebst dem „Presto“ (Finale) der Sonate op. 22 Aufnahme gefunden. Dieses „Presto“ ist in zwei Aufzeichnungen vorhanden, einmal als Finale der Sonate op. 22, und dann ohne jede Signatur. Das Manuskript dieses Werkes enthält die Angaben: „Juni 30. II. Juni 33. I—III. Oktober 35. IV.“, welche sich auf die Entstehungszeit der einzelnen Sätze beziehen. In Wien komponierte Schumann noch ein anderes Finale zur Sonate.

darin Platz greift. Alles treibt in unaufhaltsamem Sturme, wie verzweiflungsvoll, dem Schlusse entgegen. Demgemäß bietet es keinen Ruhepunkt; der Genießende wird, ohne zur Besinnung kommen zu können, fortgerissen, und zuletzt drängt sich unwillkürlich die Empfindung auf, in einem Tonmeere umhergeworfen zu werden, dessen Wellen über dem Haupt unaufhörlich zusammenschlagen.

Was die technische Gestaltung dieser Sonate betrifft, so bietet sie mannigfache Vergleichspunkte mit der unmittelbar vorher besprochenen Phantasie in C, op. 17 dar, weshalb eine Wiederholung des dort Gesagten überflüssig erscheint.

Die Sonate op. 14 wurde Moscheles zugeeignet. An ihn schrieb Schumann unterm 30. Juli 1836: „Ihre Erlaubnis, Ihnen eine Sonate widmen zu dürfen", habe ich „lieber auf ein Konzert für Klavier allein ausgedehnt, von dem ich soeben die Revision nach Wien geschickt, wo es Haslinger verlegt. In vier Wochen ohngefähr (aus den vier Wochen wurden vier Monate) wird es in Ihren Händen sein und dann mögen Sie sich nur wundern, was man für tolle Einfälle haben kann".

Nach Empfang des Werkes antwortete Moscheles Schumann und schrieb ihm darüber u. a.: „Das Werk hat weniger die Erfordernisse eines Konzertes und mehr die charakteristischen Eigenschaften einer großen Sonate, wie wir einige von Beethoven und Weber kennen. Der Ernst und die Leidenschaft, die im Ganzen herrschen, stehen sehr im Gegensatz mit dem, was ein Konzert-Auditorium unserer Zeit erwartet. Es will einesteils nicht tief erschüttert werden und andernteils fehlt es ihm an den Fähigkeiten und der musikalischen Weise, solche Harmonien und geniale Verschlingungen zu verstehen und aufzufassen, wie es nur den Ohren und dem Gemüte möglich ist, welches bewandert ist in der höheren Sprache der Heroen der Kunst".

Außer den beiden soeben erwähnten Werken fällt in das Jahr 1836 noch die Konzeption einer, wie es scheint, niemals zur Ausführung gekommenen Sonate in F-Moll (der Zahl nach die vierte), sowie die Fertigung mehrerer kleiner Klavierstücke, unter diesen die in op. 124 mit aufgenommenen Nummern 5 (Phantasietanz) und 7 (Ländler).

Die Klaviersonate in F-Moll (op. 14) gehört, wie aus einem Briefe vom Jahre 1839 an H. Dorn hervorgeht, zu denjenigen Kompositionen Schumanns, welche als künstlerischer Ausdruck der

Seelenbekümmernisse um Clara Wieck zu betrachten sind. Diese Bekümmernisse lasteten nach wie vor auf Schumann. Im Spätherbst des Jahres 1836 lebte er zwar der Überzeugung, daß Claras Gefühle für ihn unverändert geblieben seien, denn am 15. November schrieb er seiner Schwägerin Therese: „C. liebt mich noch so warm wie sonst“; indessen müssen ihm zu dieser Zeit ernste Bedenken gekommen sein, ob er auf eine Verwirklichung seiner Herzenswünsche hoffen dürfe, da er hinzufügte: „doch habe ich völlig resigniert“, und am 31. Dezember desselben Jahres sagt er der Schwägerin in verzweifelter Stimmung: „Ach, bleibe mir gut! In einer tödlichen Herzensangst, die mich manchmal befällt, hab ich niemanden, als Dich, die mich ordentlich wie im Arm zu halten und zu schützen scheint“.

Und gerade ein Jahr später, in einem Briefe vom 31. Dezember 1837 und 1. Januar 1838 schreibt er an die inzwischen Wiedergewonnene selbst wie folgt: „Die dunkelste Zeit, wo ich gar nichts mehr von Dir wußte und Dich mit Gewalt vergessen wollte, war ungefähr jetzt vor einem Jahr, bis Februar. Wir müssen um jene Zeit uns fremd gewesen sein. Ich hatte resigniert. Aber dann brach der alte Schmerz wieder auf ... da zog es mich am Nacken zu Boden, daß ich laut schrie, — dann wollte ich mich heilen, mich mit Gewalt in eine Frau verlieben, die mich auch schon halb in ihren Netzen hatte“. Und dieser Gedanke, durch eine Heirat mit einer anderen an Clara Rache zu nehmen, kehrte noch einmal im Sommer 1837, kurz vor der Aussöhnung, zurück.

Die bedrängte Lage, in welcher Schumann sich befand, war es nun nicht mehr allein, was auf ihm lastete: er wurde auch durch die schon erwähnte freundschaftliche Beziehung zwischen Clara Wieck und Carl Banck beunruhigt, welche ihm nicht unbekannt geblieben war. Diese Beziehung gewann demnächst einen noch intimeren Charakter, wie sich sogleich zeigen wird.

Anfangs Februar 1837 unternahm Fr. Wieck mit seiner Tochter eine Konzertreise nach Berlin, Hamburg und Bremen. Während derselben stand die letztere mit Banck, der sich zu seinen Eltern nach Magdeburg begeben hatte, im Briefwechsel. Claras Zuschriften[1] an

[1] Die Originale der Briefe, welche Clara Wieck damals an Banck richtete, haben sich in dessen Nachlaß vorgefunden. Im Sommer des Jahres 1890, also erst mehrere Monate nach Bancks Tode, wurden mir von seiner Gattin die wortgetreuen Abschriften derselben zur Benutzung übergeben. — Vergl. auch den Anhang d. B.

denselben sind reizend im Ausdruck, dabei naiv und von unverkennbarer Zuneigung für Banck eingegeben, ohne doch die Grenzen des jungfräulich Taktvollen zu überschreiten. Im ganzen genommen dürfen sie als vertrauliche Tagebuchblätter bezeichnet werden, wie sie nur von einem Mädchen geschrieben werden können, das lebhafte Sympathie für die Persönlichkeit hegt, an welche sie gerichtet sind.

Ein besonderes Interesse gewähren diese Briefe durch ein paar Äußerungen über Schumann, weil dieselben erkennen lassen, daß Claras Gefühle in betreff seiner eine Wandlung erfahren hatten. Es war nämlich ihr Klavierkonzert (op. 7) bei Fr. Hofmeister im Druck erschienen und an die „Neue Zeitschrift für Musik" zur Besprechung eingesandt worden. Schumann fühlte sich, nachdem er „völlig resigniert" hatte, ganz und gar nicht aufgelegt zu einer eigenen Kundgebung über das Konzert[1]. Da es indessen doch nicht gänzlich ignoriert werden konnte, wählte er den Ausweg, C. F. Becker um eine Beurteilung desselben zu ersuchen. Dieser entsprach dem Wunsche Schumanns, und schon am 17. Februar 1837 erschien sein diplomatisch gehaltenes Referat in der Zeitschrift. Es heißt darin u. a.: „Hier soll von einer Rezension gar nicht die Rede sein. — Und warum nicht? — Weil wir es mit dem Werke einer Dame zu tun haben". Im Anschluß an Beckers Bericht referierte Schumann dann ausführlich über die Klavierkonzerte von Stamaty, op. 2, Herz, op. 87 und Bennett, op. 9, was wohl nicht ohne besondere Absicht geschah.

Nachdem Clara Wieck von Beckers Auslassung in der Zeitschrift Kenntnis erlangt hatte, schrieb sie aus Berlin (26. Februar 1837) an Banck in ironischem Tone: „Was sagen Sie über die Rezension meines Konzerts? Schon als Redakteur zeigt sich Schumann groß! —" Sie fühlte sich durch Schumanns Verhalten so unliebsam berührt, daß sie bald danach nochmals darauf zurückkam. In

[1] Gust. Jansen meint in seiner Schrift „Die Davidsbündler" S. 28, es sei „kein Zufall" gewesen, daß Schumann über Claras „Publikationen nicht mehr selbst berichtete", da sie seine „Verlobte" war. Schumann hatte aber doch im Jahre 1836, wo er schon mit ihr „versprochen" war, ihre „Romantischen Walzer" op. 4 in der Zeitschrift auf seine poetisierende Weise verherrlicht. Jansens Annahme wird dadurch hinfällig. Wenn Schumann an Becker schrieb, daß er „in Beziehungen zum Alten" (Fr. Wieck) stehe, die ihn hinderten und es ihm als unpassend erscheinen ließen, selbst über das Konzert zu berichten, so war das ein bloßer Vorwand, denn diese „Beziehungen" zu Wieck waren schon im Jahre 1836 vorhanden.

ihrem Briefe vom 10. März an Banck findet sich folgender Passus: „Die Schumannsche Zeitung liegt vor mir, ich weiß nicht, was ich sagen soll. Ist das der Schumann, könnte der von Parteilichkeit so befangen sein? ich kann es nicht glauben und muß es doch glauben. Eine solche Vergessenheit seiner selbst, ich muß gestehen, die empört mich. Über Bennetts Konzert konnte er so schreiben und über meines da fehlte die Sprache? Doch ich weiß, hätte ich den ersten Satz gelassen wie ehemals und auch das Finale[1], dann wäre es zu bewundern gewesen, daß ein Mädchen von 16 Jahren schon so ein Konzert geschrieben. Oh Kleinlichkeit! ich ärgere mich nicht weiter, denn es ist nicht wert, sich über männliche Launen einen Augenblick Kummer zu machen“[2].

Es ist gewiß, hätte die liebenswerte Schreiberin dieser Zeilen Schumann (nach seiner eigenen Äußerung vom 15. November 1836) „noch so warm geliebt wie sonst“, so würde sie sich über ihn nicht in dieser Weise ausgesprochen haben. Sehr nahe liegt die Vermutung, daß der Vater sie in ihrer Gereiztheit gegen Schumann bestärkte. Carl Banck hingegen suchte sie zu beschwichtigen, wie aus folgenden an ihn gerichteten Worten Claras deutlich hervorgeht: „Sie meinen, daß ich unrecht hätte mit meiner Meinung in bezug auf Schumann? Ich glaube nicht, daß Sie recht haben, doch ist es sehr schön von Ihnen, daß Sie immer noch das beste in der Sache sehen, und Sie haben mir eine Warnung gegeben, daß man sich eine Sache erst ordentlich überlegen muß, ehe man sich voreilig ausspricht“.

Als Clara Wieck am 3. Mai von ihrer Konzertreise heimgekehrt war, hatte sich auch Banck dort wieder eingefunden, und der Verkehr zwischen beiden gestaltete sich nunmehr noch intimer als vordem. Fr. Wieck aber, welcher befürchtete, daß sich ein ihm unerwünschtes festes Verhältnis daraus entwickeln könnte, nahm eines Tages, um allen Eventualitäten vorzubeugen, Gelegenheit, Banck in ernstlicher, wenn auch freundschaftlicher Weise unter Bezugnahme auf die Erregtheit seiner Tochter vorzustellen, daß er sich derselben gegenüber nicht zurückhaltend genug benehme, hob auch hervor, wie sie nicht mehr ordentlich studiere und zerstreut sei, während sie

[1] Beide Stücke wurden vermutlich auf Schumanns Veranlassung umgearbeitet.

[2] Auch in Claras Tagebuch aus dieser Zeit kommt (nach Litzmann) gelegentlich eine Gereiztheit gegen Schumann zum Ausdruck.

doch sehr fleißig sein müsse, weil er mit ihr im nächsten Winter zu Konzerten nach Wien gehen wolle. Diese Mahnungen waren deutlich genug, um von Banck nicht verstanden zu werden. Nach reiflicher Überlegung gelangte er zu dem Schluß, daß es unter den obwaltenden Umständen das Geratenste sei, sich von Leipzig zu entfernen. So traf er denn alsbald die Anstalten zu seiner Abreise, willigte auch in das von Wieck ihm abgenommene Versprechen, vor der Hand nicht an dessen Tochter zu schreiben. Als diese durch ihren Vater von Bancks Entschluß in Kenntnis gesetzt wurde, schickte sie wiederholt ihr Kammermädchen Nanny zu ihm und ließ ihn bitten, von seinem Vorhaben abzustehen, sowie sich zu einer Besprechung bei ihr einzufinden. Banck aber, dem es peinlich erschien, sich nach der mit Wieck gehabten Unterredung auf Erklärungen und Auseinandersetzungen einzulassen, versagte es sich, Clara noch einmal zu sehen, und reiste schleunig ab. Da seine Mutter zu derselben Zeit — es war gegen Mitte Mai — eines Brustleidens halber zum Gebrauch der Luftkur in Rudolstadt anwesend war und ihn zu sehen wünschte, so wandte er sich zunächst dorthin und nahm weiterhin seinen Aufenthalt in Jena[1].

Schumann, von Bancks bis dahin bestandenen Beziehungen zu Clara W. wohlunterrichtet, argwöhnte, daß derselbe sich zur Erreichung egoistischer Zwecke an seinen Platz gedrängt hatte: er sah in ihm den höchst unerwünschten Rivalen und geriet daher gegen ihn in eine erbitterte Stimmung, welcher er auch alsbald Ausdruck gab. Denn kaum hatte Banck Leipzig verlassen, so veröffentlichte Schumann in Nr. 40 seiner Zeitschrift vom 19. Mai den offenbar schon in Bereitschaft gehaltenen phantastischen Aufsatz: „Bericht an Jeanquirit in Augsburg über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redakteur **", dessen Spitze keinem anderen galt als Banck, denn

[1] Sowohl bei Clara wie bei Schumann zeigt sich später eine Tendenz, Banck die Hauptschuld an ihrem Zerwürfnis oder doch an der langen Dauer desselben zuzuschreiben. Noch weiter geht Litzmann I, 111. Wenn auch hieran etwas Wahres sein kann, so ist es doch einerseits übertrieben und andererseits unvollständig. Die erwähnten Briefe Claras an Banck rücken manches in eine andere Beleuchtung, vor allem geht aus ihnen hervor, daß Banck im Jahre 1837 noch in anderer Hinsicht für sie von Bedeutung war als in der eines Gesanglehrers. Die betreffenden Briefe werden demnächst an anderem Orte gedruckt werden, bei welcher Gelegenheit über die ganze Angelegenheit noch einiges beizubringen wäre.

dieser letztere ist darin unter dem umgekehrt zu lesenden Namen de Knapp auf ironische Art persifliert[1].

Clara Wieck fühlte sich durch diesen Aufsatz aufs empfindlichste berührt. Sie traute es Schumann zu, daß mit der lächerlichen Pianistin Ambrosia des fraglichen Artikels sie selbst gemeint sein solle, ja selbst nach der Aussöhnung hielt sie noch lange Zeit an dieser Auffassung fest. Und auch der Angriff gegen Banck, auf den sie, wie aus ihren mehrfach erwähnten Briefen an ihn hervorgeht, damals große Stücke hielt, konnte, und gerade als von Schumann kommend, ihr keineswegs gleichgültig sein. Doch dürfte es ihr leichter gewesen sein, über diesen Punkt hinwegzukommen. Denn Bancks urplötzliche abschiedlose Abreise, dieser völlige und für sie gänzlich unmotivierte Abbruch eines ihr lieben und werten Verkehrs bedeutete gleichfalls keine geringe Kränkung. Außerdem war ihr dieser Verkehr in künstlerischer wie in menschlicher Hinsicht eine angenehme Gewohnheit geworden, so daß sie eine entschiedene Lücke empfinden mußte, nachdem sie plötzlich wieder mehr oder weniger auf sich selbst angewiesen war.

Für eine Wiederannäherung Schumanns war somit die Zeit von etwa Mitte 1837 ab außerordentlich günstig. Die Initiative scheint aber sogar von Clara ergriffen worden zu sein. Sie benutzte die Anwesenheit ihres Freundes Ernst Adolf Becker[2], Bergschreiber (Untersuchungsrichter beim Bergamt) in Freiberg, der auch ein enthusiastischer Freund und Verehrer Schumanns war, dazu, sich mit ihm über denselben auszusprechen. Durch ihn bat sie Schumann, ihr die vor Jahresfrist zurückgesandten Briefe wieder zuzustellen. Beglückt ließ dieser ihr erwidern, die alten Briefe könne sie nicht mehr haben, aber neue. Der erste Brief, den er gleich mitsandte, zeigt allerdings in seiner Aufschrift, in seinen ersten Sätzen, in seiner ganzen Haltung (das Sie der Anrede, die feierliche Schlußformel) hinlänglich, wie widerstreitend es noch in seinem Innern aussah, ja wie wenig er gewillt war, der trotzdem Innigstgeliebten auch nur einen Schritt weiter entgegenzukommen, als es sich mit seiner Manneswürde vertrug. Die Ausdrucksweise des

[1] Es widerstrebt mir, auf die obige Angelegenheit an dieser Stelle näher einzugehen. In der Beilage F habe ich das Nötige darüber mitgeteilt. (Anm. des Verfassers. — Sein Tod hinderte ihn an der Ausführung dieses Vorhabens.)

[2] Becker, geb. 1798, war bereits 1833, als er am Bergamt in Schneeberg angestellt war, in warme freundschaftliche Beziehungen zu Schumann getreten. Er war selbst ein tüchtiger Klavierspieler. Später verzog er, pensioniert, nach Dresden, wo er am 31. Juli 1874 starb.

Briefes erscheint jedoch bewundernswert gemäßigt, wenn man erwägt, daß Clara ihn anderthalb Jahre lang alle Qualen einer absoluten Ungewißheit hatte ausstehen lassen, und daß diese Qualen wenige Monate zuvor durch Eifersucht noch eine beträchtliche Verschärfung erfahren hatten. Das Schriftstück[1] trägt auf der Außenseite die folgende Aufschrift: „Nach langen Tagen des Schweigens voll Schmerz, Hoffnung und Verzweiflung mögen diese Zeilen mit alter Liebe aufgenommen werden. Wäre das letztere nicht mehr, so bitte ich mir diesen Brief unerbrochen zurückzuschicken".

Der Brief selbst lautet wie folgt:

„Am 13. August 1837.

Sind Sie noch treu und fest? So unerschütterlich ich an Sie glaube, so wird doch auch der stärkste Mut an sich irre, wenn man gar nichts von dem hört, was einem das Liebste auf der Welt. Und das sind Sie mir. Tausendmal habe ich mir alles überlegt und alles sagt mir: Es muß werden, wenn wir wollen und handeln. Schreiben Sie mir nur ein einfaches Ja, ob Sie Ihrem Vater gerade an Ihrem Geburtstage (zum 13. September) einen Brief von mir selbst geben wollen. Er ist jetzt gut gegen mich gesinnt und wird mich nicht verstoßen, wenn Sie noch für mich bitten.

Dies schreib ich gerade am Tage Aurora. Wäre es, daß uns nur eine Morgenröte noch trennte. Vor allem halten Sie fest daran: es muß werden, wenn wir wollen und handeln.

Von diesem Briefe sagen Sie gegen niemanden; es könnte sonst alles verdorben werden.

Vergessen Sie also das „Ja" nicht. Ich muß erst diese Versicherung haben, ehe ich an etwas Weiteres denken kann.

Alles dies meine ich aus voller Seele so, wie es dasteht und unterschreibe es mit meinem Namen

Robert Schumann."

Auf diesen Brief, den Clara später einmal „kalt, ernst und doch so schön" nennt, antwortete sie tags darauf[2] im vollen Bewußtsein

[1] Litzmann, I, S. 118.

[2] Der Brief trägt, wahrscheinlich versehentlich, wie Litzmann hervorhebt, das Datum des 15. August. Er ist abgedruckt l. c. S. 119. — An diese Zuschrift erinnerte Schumann seinen Freund Becker, mit dem er inzwischen das vertrauliche Du gewechselt, brieflich unterm 7. August 1839 mit folgenden Worten: „Der 14. August ist der Tag, wo Du mir vor zwei Jahren den seligen Brief brachtest", . . .

12*

des bindenden Ernstes der Situation mit dem verlangten Ja mit dem Beisatze „und mein Innerstes flüstert es Ihnen ewig zu". So ward der 14. August 1837 ihr Verlobungstag, von beiden so bezeichnet, woraus zugleich erhellt, daß Ende 1835 und Anfang 1836 trotz des damaligen „Du" und gewechselter Zärtlichkeiten, es zu keinem bindenden Versprechen zwischen ihnen gekommen war. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß Clara damals ein solches von der Zustimmung ihres Vaters abhängig gemacht hatte, an Stelle deren freilich etwas ganz anderes erfolgt war.

Als künstlerische Resultate der freudevollen Stimmung, welche Schumanns Seele nunmehr erfüllte, sind die um jene Zeit entstandenen, doch erst im Januar des folgenden Jahres völlig fertiggestellten „Phantasiestücke"[1], op. 12, sowie die „Davidsbündlertänze", op. 6 zu bezeichnen. Das erstere Werk gehört zu jenen Gebilden Schumanns, welche seinen Namen zuerst in weitere musikalische Kreise trugen. Er betrat mit den darin enthaltenen Kompositionen ein Gebiet, welches er sich gleichwie Mendelssohn in betreff des Liedes „ohne Worte", selbst erschloß — ein Gebiet, das nach seinem Vorgange von vielen Tonsetzern mit mehr oder weniger Glück angebaut worden ist. So haben denn diese Kunsterzeugnisse nicht allein Wichtigkeit für die Entwickelung Schumanns, sondern auch für diejenige eines nicht unbeträchtlichen Teiles der neueren und neuesten Pianofortemusik. Mit einem gewissen Recht konnte Schumann daher einige Jahre später an Keferstein schreiben, wie er wisse, daß seine Richtung die der späteren Musik überhaupt sein werde. Nur in der Voraussetzung, daß dies „überhaupt" geschehen würde, ging er zu weit.

Daß niemand nach ihm das Phantasiestück in so eigentümlicher, den Ton des Phantastischen scharf treffender Weise zu behandeln vermocht hat, liegt in der Natur der Sache, da die Kopie niemals das Original erreichen kann.

Die „Phantasiestücke"[2], dem Bereich der Liedform angehörend,

---

[1] Zu den Phantasiestücken ist wohl auch das in op. 124 enthaltene „Leid ohne Ende" zu zählen, da es in demselben Jahre komponiert wurde, wie die darüber gesetzte Jahreszahl besagt.

[2] Schumann widmete die Phantasiestücke Miß Robena Laidlaw, einer jungen schönen Pianistin, mit der er im Juli 1837, als sie in Leipzig konzertierte, einen nur 14 Tage währenden, aber lebhaften und freundschaftlichen Verkehr pflog. Einige Briefe Schumanns an sie sind erhalten. Miß Laidlaw, am 30. April 1819 geboren, war eine Schülerin von Tay (Königsberg) und Herz (London)

bieten Starkes und Zartes in erfreuendem Wechsel. Sie fesseln ebensosehr durch das spezifisch Musikalische wie durch die ihnen innewohnenden poetischen, zu prägnantem Ausdruck gekommenen Stimmungen. Diese letzteren suchte Schumann nachträglich durch das Wort näher zu bezeichnen. So entstanden die Überschriften in derselben Weise wie man es bei dem „Karneval" gesehen hat. Sie erfuhren manche Anfechtungen. Wenn man sich aber vergegenwärtigt, daß sie den Stücken erst nach deren Vollendung hinzugefügt wurden, und dies nur geschah, um einen poetischen Fingerzeig für die Auffassung zu geben, so können sie weder stören, noch als unberechtigt erscheinen. Anders liegt die Sache, wenn der Komponist ein bestimmtes Objekt zum Vorwurf für sein Tonschaffen nimmt, und selbst diese bedenkliche Art des Produzierens ist ausnahmsweise mit Glück von einigen Meistern unternommen worden: der Meister darf eben mehr wagen als Minderbegabte. Er weiß genau, was er tut und läßt sich nicht leicht auf Probleme ein, die unergiebig oder im künstlerischen Sinne verwerflich sind. Über die Zulässigkeit solcher Überschriften, wie solche den Phantasiestücken hinzugefügt sind, hat Schumann sich folgendermaßen ausgesprochen:

„Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumental-Musik in Darstellung der Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Eindrücke und Einflüsse von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Komposition sein — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt

---

und eine begabte Klavierspielerin, deren musikalische Ideale sich in Beethoven und Schumann verkörperten. Nachdem sie um die Mitte der vierziger Jahre die Konzertlaufbahn aufgegeben, lebte sie, Klavierunterricht erteilend, in London, wo sie 1852 einen Rechtsanwalt Namens Thomson heiratete. Als dessen Witwe starb sie hochbetagt am 29. Mai 1901.

auffaßt, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen anderen die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief — undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt"? Ferner: „Dichterisch ist es wohl, eine Grundstimmung durch ein dieser verwandtes Einzelwesen zu bezeichnen". Und endlich: „Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist innewohnt".

Die Musik also ist ihm das Wesentlichere, Wichtigere; der hinzugefügte konkrete Begriff soll dagegen nur die Grundstimmung andeuten, von der er während des Schaffens erfüllt gewesen. Demgemäß nun tragen die Phantasiestücke Überschriften von allgemeinem Charakter, als: „Aufschwung", „der Abend", „Grillen" (wobei gewiß niemand im Ernst an wirkliche denken wird), „in der Nacht", „Traumeswirren", und „Ende vom Lied". Mit dem „Warum" und der „Fabel" wurde allerdings auch die Grenze des Zulässigen scharf berührt.

Daß in den Phantasiestücken sich hin und wieder Einzelheiten finden, die den künstlerisch durchgebildeten Geschmack nicht völlig befriedigen, wie z. B. der vierte Takt im Mittelsatze (B-Dur) des „Aufschwunges", einige harmonische Folgen im Mittelsatz der „Traumeswirren" usw., darf im Rückblick auf das Vorhergehende nicht auffallen. Sie sind als natürliche Folge zu spät begonnener Studien aufzufassen, und den wilden Trieben vergleichbar, die der Stamm eines in vollem kräftigem Wachstume begriffenen, veredelten Fruchtbaumes so lange jedes Frühjahr ansetzt, bis seine Rinde fest und hart geworden ist. Im allgemeinen dagegen kann der ungemein große Fortschritt nicht verkannt werden, den die Phantasiestücke in Beherrschung des Formellen gegen die früheren Arbeiten bekunden. Sie bilden einen Lichtpunkt unter den während des ersten Dezenniums entstandenen Werken.

Einzelne der „Phantasiestücke" gelangten im Laufe der Zeit häufig

in öffentlichen Konzerten zum Vortrag, so namentlich das poetisch empfundene „Des Abends“, der begeisterungsvolle „Aufschwung“, das tief schwärmerische „Warum?“ und die phantastischen „Traumeswirren“. Schumann äußerte brieflich (22. Dezember 1837) gegen Clara Wieck, daß er „In der Nacht“ besonders geeignet für den Konzertvortrag halte, empfahl ihr aber ein paar Monate später „Des Abends“ statt jenes Satzes, da er ihm zum Vorspielen „zu lang“ erschien. Doch bevorzugte er „In der Nacht“ vor den anderen Phantasiestücken. An Krägen schrieb er (22. April 1838): „Die „Nacht“ ist auch mir das liebste. Später habe ich die Geschichte von Hero und Leander darin gefunden. Sehen Sie doch nach. Es paßt alles zum Erstaunen“.

In gleichem Sinne sprach Schumann sich am vorhergehenden Tage brieflich gegen Clara W. über das Stück aus, in welchem er „zu seiner Freude die Geschichte von Hero und Leander“ fand. „Du kennst sie wohl“, sagte er ihr. „Leander schwimmt alle Nächte durch das Meer zu seiner Geliebten, die auf dem Leuchtturm wartet, mit brennender Fackel ihm den Weg zeigt. Es ist eine alte, schöne, romantische Sage. Spiel ich „Die Nacht“, so kann ich das Bild nicht vergessen — erst, wie er sich ins Meer stürzt — sie ruft — er antwortet — er durch die Wellen glücklich ans Land — dann die Kantilene, wo sie sich in den Armen haben — dann, wie er wieder fort muß, sich nicht trennen kann — bis die Nacht wieder alles in Dunkel einhüllt“.

Über das „Ende vom Lied“ findet sich in Schumanns Brief an Clara Wieck vom 17. März 1838 folgende Bemerkung: „ich dachte dabei, nun, am Ende löst sich alles in eine lustige Hochzeit auf, aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander“.

Aus diesen Briefstellen ist ersichtlich, daß Schumann das Bedürfnis fühlte, seine Kompositionen poetisierend zu kommentieren, indem er nachträglich Dinge in sie hineingeheimniste, die nicht zu erraten sind.

Fast noch in stärkerem Grade als bei den Phantasiestücken war dies in betreff der nächst denselben geschaffenen „Davidsbündlertänze“, op. 6, der Fall, welche Walther von Goethe zugeeignet wurden.

Man hat mehrfache Erklärungen und Ausdeutungen dieses Werkes versucht, doch aber dadurch seine etwaige symbolische Bedeutung nicht in überzeugender Weise klarzustellen vermocht. Das

geht aus Schumanns eigenen Äußerungen hervor, welche übrigens rätselhaft klingen. So bemerkt er brieflich gegen Clara (5. Januar 1838): „In den Tänzen sind viele Hochzeitsgedanken — — sie sind in der schönsten Erregung entstanden, wie ich mich nur je besinnen kann.“ Bald darauf sagt er seiner Verlobten: „Hast Du die Davidsbündlertänze (ein silberner Druck ist dabei) nicht erhalten? ich habe sie Sonnabend vor acht Tagen an Dich geschickt. Nimm Dich ihrer etwas an, hörst Du? sie sind mein Eigentum. — Was aber in den Tänzen steht, das wird mir meine Clara herausfinden, der sie mehr wie irgend etwas von mir gewidmet sind — ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte und Du kannst Dir nun Anfang und Schluß ausmalen. War ich je glücklich am Klavier, so war es, als ich sie komponierte“. — Und ferner: „Schreib mir doch, wie Dir die Phantasiestücke und Davidsbündlertänze gefallen — aufrichtig, nicht wie Deinem Bräutigam, sondern wie Deinem Mann, hörst Du? — — — In den Davidstänzen schlägt es zuletzt zwölf, wie ich entdeckt habe [Notenbeispiel]“.

Claras Antwort auf die Frage, wie ihr die Davidsbündlertänze gefielen, hatte Schumann nicht befriedigt, denn er schrieb ihr im März (1838): „Über die Davidsbündler gehst Du mir sehr flüchtig hinweg; ich meine, sie sind g a n z a n d e r s als der Karneval und verhalten sich zu diesem wie Gesichter zu Masken. Doch kann ich mich auch irren, da ich sie noch nicht vergessen. Das eine weiß ich, daß sie unter Freuden entstanden sind, während jene oft unter Mühe und Qual“.

Nach Schumanns Angabe handelte es sich also in seinen Davidsbündlertänzen um „viele Hochzeitsgedanken“ und um einen „ganzen Polterabend“. Und zum Vergleich sei noch seine gutlaunige briefliche Äußerung an den Musiklehrer Montag mitgeteilt, wo er das Werk „Totentänze, Veitstänze, Grazien- und Koboldtänze“ nennt. — Dabei kann man sich alles mögliche vorstellen, ob aber dasjenige, was Schumann im Sinne gehabt haben mochte, bleibt sehr fraglich. Man muß sich daher an das rein Musikalische halten. Bezüglich dieses Punktes nun dürften die Davidsbündlertänze den Phantasiestücken wohl nicht gleichzustellen sein. In jenen erscheint der Ideengehalt weniger bedeutend als in diesen, und die Gestaltung hat etwas Skizzenhaftes an sich, wie sich denn auch in den Davids-
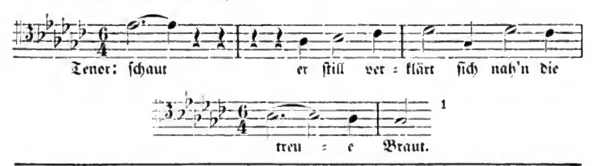
bündlertänzen nicht viel ausgiebige Motive bemerkbar machen. Indessen bietet dieser Zyklus ein besonderes psychologisches Interesse dar. Wie nämlich in den literarischen Kundgebungen der „Davidsbündler" die verschiedenen Aussprüche mehrenteils durch Florestan und Eusebius vertreten sind, so hat Schumann in seinem op. 6 denselben die Autorschaft der achtzehn Stücke mit drei Ausnahmen einzeln zuerteilt: es ist ein förmliches Kontrolieren und Rubrizieren des Gefühlslebens.

Im Grunde möchten die Davidsbündlertänze als ein schwächerer Nachhall der ursprünglich unter den Namen Florestan und Eusebius erschienenen Fis-Moll-Sonate op. 11 anzusehen sein, wenn auch die Kompositionstechnik in denselben eine beherrschtere ist. Denn während in jener Sonate wenigstens der willenskräftige Anlauf genommen wurde, die reichen Seelenbewegungen, von denen Schumann erfüllt war, in eine große Kunstform zusammenzufassen, enthalten die Davidsbündlertänze nur eine Reihe einzelner Stimmungen, in welchen die fingierten Charaktere des Florestan und Eusebius sich mehrenteils separat aussprechen.

Bemerkenswert ist es, daß das erste Stück dieser Komposition an Clara Wiecks op. 6, Nr. 5 anknüpft — ein echt Schumannscher Zug. Von Interesse erscheint auch die ausdrucksvolle melodische Phrase am Schlusse des 14. Stückes,



weil dieselbe sechs Jahre später in „Das Paradies und die Peri" wieder auftaucht, wie folgt:



[1] Als Prototyp der obigen Phrase ist wohl die in Beethovens Klaviersonate op. 109 vorkommende Tonfolge:



anzusehen.

Einen seltsamen Eindruck machen die in den Davidsbündlertänzen vorkommenden Bemerkungen: „Etwas hahnbüchen", „Sehr rasch und in sich hinein", „Hierauf schloß Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen" und „Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch folgendes: dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen". — Schumann empfand später gegen diese genialischen Spielereien, die wohl hauptsächlich um Claras willen hingeschrieben wurden, eine Abneigung, denn in der zu seinen Lebzeiten noch bei Schuberth in Hamburg erschienenen zweiten Ausgabe vom Oktober 1850 und Januar 1851 in zwei Heften sind sie unterdrückt. Ebenso ist auch das dem Titel der ersten Ausgabe hinzugefügte Motto:

„In all und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und seid
Dem Leid mit Mut bereit"

weggelassen, welches auf die erregten Seelenzustände hindeutet, unter denen die Davidsbündlertänze geschaffen wurden. Diese zweite Ausgabe[1] unterscheidet sich sonst von der ersten nur durch die Änderung einzelner Noten. Eine dritte Ausgabe des Werkes erschien mit Berücksichtigung aller Varianten der ersten beiden Auflagen im Juli 1862.

In seinem op. 6 trat Schumann als schaffender Musiker zum letzten Male unter den Davidsbündlernamen Florestan und Eusebius vor die Öffentlichkeit, während er dieselben für seine literarische Tätigkeit noch hin und wieder benutzte. Eusebius läßt sich im Jahre 1839 und Florestan im Jahre 1842 zum letzten Male vernehmen. Zwar beabsichtigte Schumann drei schon vor den Davidsbündlertänzen entstandene Werke: die „Etudes symphoniques", op. 13, den „Karneval", op. 9, und das „Concert sans Orchestre", op. 14, gleichfalls unter Florestans und Eusebius' Doppelbrüderschaft zu veröffentlichen, doch sah er bei Herausgabe derselben davon ab und ließ sie einfach unter seinem Namen erscheinen, was wohl auf Wunsch der Verleger geschehen sein wird.

Daß die „vielen Hochzeitsgedanken", die Schumann in seine

[1] Ursprünglich gab Schumann die „Davidsbündlertänze" 1838 auf eigene Kosten heraus. Rob. Friese übernahm den Vertrieb. Im November 1842 wollte Schumann das Werk, von dem noch zirka 170 Exemplare vorhanden waren, an Hofmeister verkaufen, was nicht glückte. Auch Whistling lehnte das Geschäft ab. Endlich übernahm Schuberth in Hamburg das Werk.

Davidsbündlertänze hineingedichtet hatte, noch bedeutend verfrüht waren, zeigte sich freilich bald. — Mochte er auch beseligt sein durch die Wiederherstellung des Verhältnisses zu seiner Geliebten — am 31. August 1837 schrieb er seiner Schwägerin Therese: „ich bin ruhig, fleißig, glücklich" — so mußte es ihn doch alsbald zu einer weiteren Entwicklung der Situation drängen. Eine offene Werbung um Clara bei Wieck, die er ja bereits in dem ersten der neuen Briefe an Clara vom 13. August angekündigt hatte, schien ihm keineswegs aussichtslos. Auch Clara hoffte; am 19. August schrieb sie ihm: „... sprechen Sie nicht mit Vater eher von dem, was uns betrifft, als bis Sie zu meinem Geburtstag schreiben. Er ist sehr gut auf Sie, doch muß alles mit Ruhe geschehen". Und Schumann meldet eine Woche später an Becker: „Der Alte ist liebenswürdig gegen mich und macht mir eher Mut". Aus demselben Brief geht zugleich hervor, daß er selbst Claras brennenden Wunsch nach einer persönlichen Aussprache — „meine Sehnsucht, Sie zu sehen, zu sprechen, ist unbeschreiblich — findet sich Gelegenheit, tue ich es Ihnen kund" (Cl. an R. 19. Aug.) — vor der förmlichen Bewerbung nicht zu erfüllen willens war, sicher deshalb, um jeder auch nur möglichen Mißdeutung zu entgehen. So beschränkte sich der erneute Verkehr der Liebenden zunächst auf Briefe, die durch Claras „treue und verschwiegene Nanny", die im Wieckschen Hause in Stellung war, überbracht wurden. Doch setzte Clara ihren Willen schließlich durch, am 8. oder 9. September, wenige Tage vor der Bewerbung, trafen sich die Liebenden: nach den erhaltenen Worten Claras ein eigenartiges Wiedersehen. Du warst „so steif, so kalt; ich wär auch gern herzlicher gewesen, doch ich war zu sehr erregt. ... Der Mond schien so schön auf Dein Gesicht, wenn Du den Hut abnahmst und mit der Hand über die Stirn strichst; ich hatte das schönste Gefühl, das ich je gehabt, ich hatte mein Liebstes wiedergefunden"[1].

Inzwischen war Schumanns Bewerbung längst geschrieben. Schon am 26. August hatte er den Entwurf derselben an Becker zur Begutachtung gesandt. Er fragte ihn um sein Urteil, besonders auch, ob er noch textliche Änderungen vorzuschlagen habe.

Becker hielt mit seinem Rat nicht zurück, was Schumann ihm am 8. September mit den Worten dankte: „Besten Dank für alles, mein Teurer. Es soll alles genau befolgt werden. Doch hatte mich Ihr Brief so entmutigt, daß ich Clara sagen ließ, ich würde

[1] Litzmann, I, S. 123. Der Brief datiert vom 18.—30. Januar 1838.

jetzt gar nicht schreiben. Darauf ließ sie mich dringend bitten ... Nun, so geschiehts mit Gott! ... Der Alte behandelt mich mit der größten Zartheit und Herzlichkeit. Vergelten will ich es ihm auch ..."

Becker antwortete am 10. September, er habe Schumann nicht entmutigen wollen, nur sei es seine Art, sich jedesmal den ungünstigsten Fall vorzustellen, um auf alles gefaßt zu sein und einen glücklicheren Ausgang nur um so lebhafter zu empfinden. Er bäte also inständigst, Schumann solle sich ja durch nichts abhalten lassen, zumal Clara über die Stimmung Wiecks gegen Schumann gewiß am besten Bescheid wisse.

Das im herzlichsten und rücksichtsvollsten Tone abgefaßte Bewerbungsschreiben Schumanns lautete:

„Es ist so einfach, was ich Ihnen zu sagen habe — und doch werden mir manchmal die rechten Worte fehlen. Eine zitternde Hand vermag die Feder nicht ruhig zu führen. Wenn ich daher in Form und Ausdruck hie und da fehle, so sehen Sie mir dies nach.

Es ist heute Claras Geburtstag — der Tag, an dem das Liebste, was die Welt für Sie, wie für mich hat, zum ersten Male das Licht der Welt erblickt — der Tag, an dem ich von jeher auch über mich nachgedacht, da Sie so tief in mein Leben eingegriffen. Gestehe ich es, so dachte ich noch nie so beruhigt an meine Zukunft, als gerade heute. Sicher gestellt gegen Mangel, so weit dies menschliche Einsicht voraussagen kann, schöne Pläne im Kopfe, ein junges, allem Edlem begeistertes Herz, Hände zum Arbeiten, im Bewußtsein eines herrlichen Wirkungskreises, und noch in der Hoffnung, alles zu leisten, was von meinen Kräften erwartet werden kann, geehrt und geliebt von vielen — ich dächte, es wäre genug! — Ach, der schmerzlichen Antwort, die ich mir darauf geben muß! Was ist das alles gegen den Schmerz, gerade von der getrennt zu sein, der dies ganze Streben gilt und die mich treu und innig wieder liebt. Sie kennen diese Einzige, Sie glücklicher Vater, nur zu wohl. Fragen Sie ihr Auge, ob ich nicht wahrgesprochen!

Achtzehn Monate lang haben Sie mich geprüft, schwer wie ein Schicksal für sich. Wie dürfte ich Ihnen zürnen! Ich hatte Sie tief gekränkt, aber büßen haben Sie es mich auch lassen. — Jetzt prüfen Sie mich noch einmal so lang. Vielleicht, wenn Sie nicht das Unmögliche fordern, vielleicht halten meine Kräfte mit Ihren

Wünschen Schritt; vielleicht gewinne ich mir Ihr Vertrauen wieder. Sie wissen, in hohen Dingen daure ich aus. Finden Sie mich dann bewährt, treu und männlich, so segnen Sie dies Seelenbündnis, dem zum höchsten Glück nichts fehlt, als die elterliche Weihe. Es ist nicht die Aufregung des Augenblicks, keine Leidenschaft, nichts Äußeres, was mich an Clara hält mit allen Fasern meines Daseins, es ist die tiefste Überzeugung, daß selten ein Bündnis unter so günstiger Übereinstimmung aller Verhältnisse ins Leben treten könne, es ist dies verehrungswürdige Mädchen selbst, das überall Glück verbreitet und für unseres bürgt. Sind auch Sie zu dieser Überzeugung gekommen, so geben Sie mir gewiß das Versprechen, daß Sie vorläufig nichts über Claras Zukunft entscheiden wollen, wie ich Ihnen auf mein Wort versichere, gegen Ihren Wunsch nicht mit Clara zu reden. Nur das Eine gestatten Sie uns, wenn Sie auf längeren Reisen sind, uns einander Nachricht geben (zu) dürfen.

So wäre mir diese Lebensfrage vom Herzen; es schlägt im Augenblick so ruhig, denn es (ist) sich bewußt, daß es nur Glück und Frieden unter den Menschen will. Vertrauensvoll lege ich meine Zukunft in Ihre Hand! Meinem Stande, meinem Talente, meinem Charakter sind Sie eine schonende und vollständige Antwort schuldig. Am liebsten sprechen wir uns!

Feierliche Augenblicke bis dahin, wo ich eine Entscheidung erfahre — feierlich wie die Pause zwischen Blitz und Schlag im Gewitter, wo man nicht weiß, ob es vernichtend oder segnend vorüberziehen wird. — Mit dem tiefsten Ausdruck, dessen ein geängstetes, liebendes Herz fähig ist, flehe ich Sie an: Seien Sie segnend, einem Ihrer ältesten Freunde wieder Freund und dem besten Kinde der beste Vater. Robert Schumann".

Diesem Briefe legte Schumann eine Zuschrift folgenden Inhalts an Wiecks Gattin bei:

„Ihnen vor allem, meine gütige Frau, lege ich unser künftiges Geschick ans Herz — an kein stiefmütterliches, glaub' ich. Ihr klarer Blick, Ihr wohlwollender Sinn, Ihre hohe Achtung und Liebe für Clara werden Sie das Beste finden lassen. Daß der Geburtstag eines Wesens, welches so Unzählige schon beglückt, ein Tag des Jammers werde — verhüten Sie das große Unglück, das uns allen da bevorsteht.

Ihr ergebenster R. Schumann".

Gleichzeitig fügte Schumann diesen Schriftstücken nachstehende Zeilen an seine Clara hinzu:

„Sie aber, liebe, liebe Clara, möchten nach dieser schmerzvollen Trennung alles, was ich Ihren Eltern geschrieben, in Liebe unterstützen und da fortfahren, wo meine nicht mehr ausreicht.

Ihr

R. S.".

Wieck entsprach dem ausgesprochenen Wunsche wegen einer persönlichen Zusammenkunft[1]. Aber ihr Resultat war schwer niederdrückend für Schumann. Seinem oft gebrauchten Wahlspruch folgend „Interim aliquid fit" machte Wieck, anstatt eine eindeutige Antwort zu geben, allerlei Schwierigkeiten geltend, ohne entschieden Nein zu sagen. Gleich am 14. September schrieb Schumann darüber an Becker[2]: „W.s Antwort war so verwirrt, so zweifelhaft ablehnend und zugebend, daß ich nun gar nicht weiß, was ich anfangen soll. Gar nicht." Einen tieferen Einblick gewährt ein Brief vom 18. September an Clara[3]. „Die Unterhaltung mit Ihrem Vater war fürchterlich. Diese Kälte, dieser böse Willen, diese Verworrenheit, diese Widersprüche — er hat eine neue Art zu vernichten, er stößt einem das Messer mit dem Griff in das Herz ... Ich weiß nicht, was ich anfangen soll. Gar nicht. Mein Verstand geht hier zunichte und mit dem Gefühl ist ja vollends nichts anzufangen bei Ihrem Vater ... hat Ihr Vater doch selbst die fürchterlichen Worte zu mir gesagt: ihn erschüttere nichts. Fürchten Sie alles von ihm ... Ich bin heute so tot, so erniedrigt, daß ich kaum einen schönen, guten Gedanken fassen kann ... so erbittert, so gekränkt in meinen heiligsten Gefühlen. ... Sie müssen mir sagen, was ich tun soll. Es wird sonst alles Spott und Hohn in mir. ... Sie nicht einmal sehen zu dürfen! Wir könnten es, sagte er, aber an einem dritten Ort, in aller Gegenwart, recht zum Spektakel für alle. ... Vergebens suche ich nach einer Entschuldigung für Ihren Vater, den ich doch immer für einen edlen menschlichen Mann gehalten. ... glauben Sie mir, er wirft Sie dem ersten besten zu, der Geld und Titel genug hat. ... Sie

[1] Eine briefliche Antwort scheint er nicht gegeben zu haben. Wenigstens läßt nichts darauf schließen. Dann muß die Unterredung gleich am 13. oder am 14. September stattgefunden haben, wie aus Schumanns Brief an Becker vom 14. September hervorgeht.

[2] Briefe, Neue Folge (2. Aufl.) S. 98.

[3] Litzmann, I, S. 126 f.

müssen durch Ihre Güte jetzt alles vermögen, und dringen Sie so nicht durch, durch Ihre Stärke. Ich kann fast gar nichts als schweigen. ... Ach, wie geht mirs doch im Kopfe herum, ich möchte lachen vor Todesschmerz. Der Zustand kann nicht lange so dauern — dies hält meine Natur nicht aus. ...

Treibt er uns aufs äußerste, d. h. erkennt er uns nach anderthalb oder zwei Jahren noch nicht an ... dann traut uns die Obrigkeit. Verhüte der Himmel, daß es einmal so weit kommen könne. ..."

Am Schlusse dieses ergreifenden Briefes bittet er Clara um unentwegte Treue, die er auch ihr zusichert.

Clara antwortete wenige Tage später mit der verlangten Zusicherung, abermals und jetzt für immer, tauschten die Liebenden „das inniger verknüpfende Du". Von nun an sind es nur noch gelegentliche, schnell vorübergehende Trübungen, die das feste seelische Einvernehmen der beiden mehr nuancieren als stören. So hatten sie von jetzt ab in den harten ihrer wartenden Kämpfen eines an dem anderen einen zuverlässigen Halt.

Mitte Oktober verließ Clara Leipzig zu einer sieben Monate währenden Konzertreise, die sie über Dresden und Prag nach Wien führte, wo sie die außerordentlichsten Triumphe feierte. Schumann blieb mit ihr in regem — heimlichem — Briefwechsel, und allmählich wurde seine durch die erfolglose Werbung tief gebeugte Stimmung wieder fester und hoffnungsvoller im Vertrauen auf einen wohl noch zu verzögernden, aber schließlichen vollen Erfolg seines und der Geliebten heißesten Bestrebens. Zwar brachte gleich der Abschied eine Trübung, die aber schnell überwunden wurde. Zunächst holte Wieck die bestimmte Antwort, die er Schumann Mitte September schuldig geblieben war, Mitte Oktober mit einem „höflichen Brief" (Schumann an den Advokaten Einert) nach, dessen Inhalt Schumann am 8. November in einem Brief an Clara folgendermaßen wiedergibt: „Sie sind ein vortrefflicher Mann, aber es gibt noch vortrefflichere — ich weiß eigentlich nicht, was ich mit Clara vorhabe, aber es steht mir jetzt nicht an. Herz? was geb ich aufs Herz usw. ..."

Schumann schließt diesen Brief mit der dringenden Bitte, seine Briefe nie dem Vater zu zeigen, nie zu vergessen, daß kein Mensch ihr näher stände als er selber und unentwegt in Treue auszuharren. Es ist sicher, daß ihm auch jetzt noch dieser Punkt Sorgen bereitete,

wozu hauptsächlich einige Worte Claras beim Abschied Veranlassung gaben. „An jenem Abend hast Du mir doch einiges gesagt, was Du nicht gesollt hättest ... hast Du nicht die Überzeugung, das glücklichste Weib zu werden ... so zerreiß es lieber jetzt noch, das Band. Alles geb ich Dir noch zurück, auch den Ring". Und: „Sehr traurig macht mich, wann ich Deine Briefe hintereinander lese und sehe, wie Deine Hoffnung immer mehr sinkt. — Laß das nicht weiter gehen"!

Claras Antwort[1] aus Prag vom 12.—24. November beruhigte ihn freilich über diese Punkte, aber betrübte ihn dadurch, daß sie schrieb, sie habe bei reiflicher Prüfung erkannt, daß sie nicht eher sein Weib werden könne, ehe sich die materielle Lage Schumanns noch ganz anders gestalte. „Ich will nicht Pferde, nicht Diamanten ... doch aber will ich ein sorgenfreies Leben führen, und ich sehe ein, daß ich unglücklich sein würde, wenn ich nicht immerfort in der Kunst wirken könnte, und bei Nahrungssorgen? das geht nicht. Ich brauche viel und sehe ein, daß zu einem anständigen Leben viel gehört. Also Robert, prüfe Dich, ob Du imstande bist, mich in eine sorgenfreie Lage zu versetzen".

Schumann antwortete sehr ausführlich hierauf[2]: „Der Geist Deines Vaters hat dabei hinter Dir gestanden und diktiert[3], indes Du ... hast recht an Dein äußerliches Glück zu denken. ... Das eine betrübt mich, daß Du mir jetzt erst einen Einwand machst, den Du mir schon da, als ich Dir meine Verhältnisse offen auseinander setzte, hättest machen sollen. ...

Kommt keine Hand aus den Wolken, so wüßte ich nicht, wie sich mein Einkommen in kurzer Zeit so steigern könnte, wie ich es Deinetwegen wünschte. Du kennst die Art meiner Arbeiten, Du weißt, daß sie nur geistiger Natur sind, daß sie sich nicht wie Handwerksarbeiten zu jeder Tageszeit machen lassen. ... Jedes Wort wird mir schwer, das ich darauf antworten muß. ..." Weiterhin entwirft Schumann lockende Bilder eines erträumten ehelichen Beisammenlebens, um schließlich abermals resigniert und müde fortzufahren: „Mit meinem Leben in den letzten Wochen bin ich gar nicht zufrieden; die Trennung von Dir, der Schmerz über so manche Kränkung beugen meinen Geist oft nieder und es geht mir dann

[1] Litzmann, I, S. 144 f.

[2] Litzmann, I, S. 148 f.

[3] „... Die Kälte jener Zeilen hat etwas mörderisches ..." heißt es weiter unten.

nichts von der Hand — dann brüte ich oft stundenlang vor mich hin, sehe Dein Bild an, das vor mir hängt und denke, wie das alles enden wird. ... Dann widerts mich oft zusammen (?) über solche Lappalien von schlechten Kompositionen zu schreiben — ich komme mir dann wie ein Demant vor, den man zu nichts brauchen wollte, als zum Zerschneiden von gemeinem Glase. Nenn mich nicht eitel wegen des Vergleiches — es liegen aber noch einige Symphonien in mir, auf die ich stolz bin. Also sprich mir manchmal in Liebe zu, ... daß ich Kraft und Vertrauen behalte. ..."

Was die in diesem Briefe berührte materielle Seite der Sachlage angeht, so kamen sich die Liebenden bald auf halbem Wege entgegen: schon im selben Brief gibt Robert zu: „Aber freilich, sie müssen da sein" (ein paar weitere hundert Silberstücke das Jahr nämlich). Und Clara ihrerseits schreibt einige Monate später (24. Jan. 1838) „Warum willst Du Dir trübe Stunden machen um ein paar Taler? Ich bitte Dich, schreib mir nur nicht mehr davon, es geht mir jedesmal durch und durch. ... Ich mache mir Vorwürfe, daß ich Dir einstens in trüber Stunde, in einer Stunde, wo — ich kann es kaum glauben — der Verstand seine Macht auf mein Herz auszuüben schien, daß ich Dir da so prosaische Worte schrieb ... Ich zweifle und wanke nicht einen Augenblick, mein Schicksal in Deine Hände zu legen, Du bist edel, gut und wirst mich also beglücken".

Sind die oben im Auszug mitgeteilten Briefe Schumanns seit der Bewerbung ein unverkennbares Zeugnis für die unruhigen, trüben, auf- und niederschwankenden Stimmungen, in die er damals gebannt war — eine jener Zeiten, in denen die Welt nebelhaft, gestaltlos, gleitend und wieder unbeweglich lastend die Seele beängstigt, so wird es uns auch nicht wundernehmen, im Gegensatz dazu kurz darauf Töne von fast ätherischer Innigkeit in diesen Briefen angeschlagen zu finden. Beides zusammen zeigt erst, wie im tiefsten seine Natur erregt und erschüttert war. Sei hier noch aus Schumanns am Sylvesterabend 1837 begonnenen, am 5. Januar 1838 beendeten Neujahrsbriefe an Clara eine Reihe Worte dieser letzteren Art mitgeteilt.

„Schon seit einer Stunde sitze ich da. Wollte Dir erst den ganzen Abend schreiben, habe aber gar keine Worte — nun setze Dich zu mir, schlinge Deinen Arm um mich, laß uns noch einmal in die Augen sehen — still — selig —

Zwei Menschen lieben sich auf der Welt —

... Die Menschen singen von ferne einen Choral — kennst Du die zwei, die sich lieben? Wie wir glücklich sind — Clara, laß uns niederknien! Komm, meine Clara, ich fühle Dich — unser letztes Wort nebeneinander dem Höchsten — — —

... ich habe geweint vor Glück, daß ich Dich habe und frage mich oft, ob ich Deiner würdig bin. ... Ich bin ein so ungeduldiger, unzufriedener, unausstehlicher Mensch manchmal, überhaupt hältst Du mich für viel zu gut — Dir gegenüber. Könnte ich nur wieder so recht fromm sein wie sonst als Kind — ein recht selig Kind war ich da, wenn ich mir Akkorde zusammensuchte auf dem Klavier oder draußen Blumen; die schönsten Gedichte und Gebete machte ich da — ich war selber eines. Nun wird man aber älter. Aber ich möchte mit Dir spielen, wie Engel zusammen tun, von Ewigkeit zu Ewigkeit. ...

— Du bleibst mein, nicht wahr, und ich Dein ... und da kann es wohl nicht schlimm um mich stehen; da bin ich geborgen, da ruhe ich wie unter Engelsflügeln unter Deinem heiligen Schutz ...

... Und nun zum Schluß — sechs glückliche Tage habe ich gehabt, wo ich an Dich schrieb — nun wirds wieder still und einsam und dunkel. ...

Auf immer und ewig Dein Robert.

Mit eben diesem neuen Jahr kamen einige sehr glückliche Monate. Für kurze Zeit verschwinden alle Trübungen und besonders Schumanns Briefe erscheinen manchmal förmlich wie in Licht getaucht. So manches Erfreuliche kam zusammen. Claras in immer neuen und anmutigen Formen wiederholte Zusicherung unwandelbarer Liebe und Treue, bisweilen fast wie in Prosa aufgelöste Gedichte sich lesend, ihre stets gesteigerten Triumphe in Wien, die im März in ihrer Ernennung zur k. k. Kammervirtuosin gipfelten[1]. Auch der erwachende Frühling tat später das Seine, und wenn Clara dem Geliebten am 2. März schrieb: „So lieb waren Deine letzten Briefe, so heiter wie der schönste Frühling. So heiter kenne ich Dich ja gar nicht!" so konnte Schumann am 14. April seiner

[1] In Claras Tagebuch schreibt Wieck darüber, daß der Minister Graf Collowrat, der persönlich die Mitteilung der Ernennung machte, versichert habe, „daß das ohne Beispiel sei und vielleicht nie wieder vorkommen würde, weil sie eine Ausländerin, protestantisch und zu jung sei". — Unter ihren sieben Vorgängern befinden sich Paganini und Thalberg. (Litzmann, I, S. 191.)

Clara zurufen: „es ist mir wie der Frühling draußen süß und zum Zerspringen".

Insbesondere aber war es zweierlei, was beiden zu dieser Zeit eine nahe, überglückliche Zukunft vorspiegelte. Clara teilt Robert am 2. März 1838 mit, Wieck habe gesagt, daß er nach der Rückkehr nach Leipzig ganz freundlich mit Schumann zu sein dächte, weiter habe er sogar geäußert, er gäbe zwar in Leipzig nie seine Einwilligung, „jedoch gewiß, wenn wir in eine andere größere Stadt zögen und ich habe ihm versprochen, daß ich nie in Leipzig bleiben würde, aber doch keinen anderen als Dich je lieben könnte. Er gab mir seine Einwilligung und schrieb sie in mein Tagebuch"[1]. Des weiteren knüpft Clara hieran abermals die Anregung, ob sie beide nicht nach Wien ziehen sollten, nachdem sie bereits am 24. Januar geschrieben hatte: „Könnten wir nicht hierher ziehen? doch ... es war nur so ein Vorschlag". Alles werde da besser sein als in Leipzig, Anerkennung, Einnahmen, Umgebung, gesellige Verhältnisse.

Schon auf jene erste Anregung Claras hatte Schumann geantwortet: „Wegen Wien stimmen wir ganz zusammen ... da habe ich schon längst nachgesonnen. Wir reden darüber noch ausführlich". Im nächsten Kapitel werden wir sehen, wie sehr diese Äußerung der Wahrheit entsprach: bereits 1832 dachte er an Wien und 1836 wiederum. Auf die obige in doppeltem Sinne beglückende Mitteilung Claras aber schrieb er wie berauscht von Freude am 17. März an Clara wie folgt:

„Wo soll ich denn anfangen, Dir zu sagen, was Du aus mir machst, Du Liebe, Herrliche Du! Dein Brief hat mich aus einer Freude in die andere gehoben. Welches Leben eröffnest Du mir, welche Aussichten! Wenn ich manchmal Deine Briefe durchgehe, so ist es mir, wie es wohl dem ersten Menschen gewesen sein mag, als ihn sein Engel durch die neue junge Schöpfung führte, von Höhe zu Höhe, wo immer eine schönere Gegend hinter der schöneren zurückschwindet, und ihm der Engel nun sagt „dies alles soll dein sein". Dies alles soll mein sein? Weißt Du denn nicht, daß es

[1] In diesem Eintrag (Litzmann, I, S. 187) findet sich freilich positiv nur der Einspruch Wiecks wegen Leipzig, eine Zusicherung, daß er für eine andere Stadt in eine Verbindung Claras mit Schumann willigen werde, ist nicht einmal andeutungsweise gegeben. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Wieck in diesem Punkte niemals ernstlich seine ablehnende Stellung verlassen.

einer meiner ältesten Liebeswünsche ist, daß es sich einmal fügen möchte, eine Reihe Jahre womöglich in der Stadt zu leben, wo das Herrlichste in der Kunst und gewiß auch durch viele Schönheit von außen, in zwei Künstlerherzen hervorgerufen worden, wo Beethoven und Schubert gelebt haben? Alles was Du mir in so lieben treuen Worten geschrieben, leuchtet mir ein, daß ich gleich fortmöchte. —

... Also Deine Hand, es ist beschlossen, reiflich bedacht, mein sehnlichster Wunsch, unser Ziel — Wien. Einiges lassen wir zurück ... das Vaterland, unsere Verwandten und zuletzt Leipzig im besonderen, was doch eine respektable Stadt ist ... es wird wie Abend- und Morgenglocken durcheinander tönen, wenn wir zusammen gehen werden, aber die Morgenglocken sind die schöneren — und dann — Du ruhst an meinem Herzen, dem glücklichsten — es ist beschlossen, wir gehen!

... Nun wäre nur noch die Liebe und das Vertrauen Deines Vaters zu gewinnen, den ich so gern Vater nennen möchte, dem ich so vieles zu verdanken habe an Freuden meines Lebens, an Lehren — und auch an Kummer — und dem ich nichts als Freude machen möchte in seinen alten Tagen, daß er sagen soll: das sind gute Kinder[1]. — Kennte er mich genauer, er würde mir manches an Schmerzen erspart haben, mir nie einen Brief geschrieben, der mich um zwei Jahre älter gemacht hat — nun es ist verschmerzt, verziehen — er ist Dein Vater, hat Dich zum Edelsten erzogen, möchte Dir das Glück Deiner Zukunft auf der Wage abwägen ... ich kann nicht mit ihm rechten — gewiß will er Dein Bestes auf Erden.

Was Du mir von ihm schreibst, daß er mit Dir ruhig zu unsern Gunsten gesprochen, hat mich überrascht, innig beglückt.

... Schreibst mir wohl ein paar Worte, was ich zu erwarten und wie ich mich zu verhalten habe[2]. Dann bin ich auch nicht

[1] Eine charakteristische Stelle aus dieser Zeit in Schumanns Briefen an Clara lautet: „Denn ich will es Dir nur ins Ohr sagen, ich liebe und achte Deinen Vater seiner vielen großen und herrlichen Seiten wegen, wie, Dich ausgenommen, ihn sonst niemand hochhalten kann, es ist eine ursprüngliche angeborene Anhänglichkeit in mir, ein Gehorsam, wie vor allen energischen Naturen, den ich vor ihm habe. Und das schmerzt nun doppelt, daß er nichts von mir wissen will. Nun — vielleicht kommt noch der Friede und er sagt zu uns „nun so habt Euch". (Neujahrsbrief 1838).

[2] Weiter unten heißt es im selben Brief: „Wie es im Sommer werden wird, möcht ich wissen. Verständig will ich sein mit Dir, aber Hausfreund —

ganz klug, was er in Dein Tagebuch geschrieben. Schreib es mir doch wörtlich ... verzeih mir meinen Argwohn — will mich vielleicht Dein Vater nur von Leipzig fort haben[1]? Ich will Dir sagen, ich möchte nicht gern meine Existenz in Leipzig aufgeben, bevor ich Deiner nicht erst durch ein Wort von ihm sicher wäre[2]. ... Deshalb bleibt aber Wien immerhin schon von jetzt an mein Ziel. ..."

Fast der ganze Brief, der noch weit fortgeht, ist in ähnlichem hoffnungsbeschwingtem Tone gehalten[3].

Daß diese mehrmonatliche Periode ungetrübter Glücks- und Hoffnungsgefühle auch Schumanns tondichterischem Schaffen zugute kam, ist wohl begreiflich und das Gefühl neuen künstlerischen Gelingens trug nicht zum mindesten dazu bei, seine Stimmung noch zu heben. Die Novelletten, die Kinderszenen und vor allem die Kreisleriana fallen in diese Zeit. Ihre Besprechung wird weiterhin folgen und ebenda wird zu ersehen sein, wie sehr Schumann selbst von dieser plötzlichen überquellenden Produktionslust beseligt, ja bisweilen fast überwältigt wurde.

Mag die Schilderung dieser glücklichen Monate, denen nur zu bald wieder schwere Zeiten und harte Kämpfe folgen sollten, noch durch einen Blütenkranz weiterer Briefstellen aus dieser Zeit vervollständigt und abgerundet werden.

Clara: „Wie schön hast Du mir diesmal geschrieben, es waren nicht Worte, nein — es waren zarte Blumen, die Du mir gestreut: die schönsten Lorbeerblätter, sie kommen immer von Dir. ... Ach, könnt ich es doch sagen den Leuten, wie unzertrennlich wir sind, welch schönes Band der Liebe uns bindet. ... Den schönsten Kranz wirst Du mir aufsetzen — den Myrtenkranz. ... [Der Beifall] könnte mich nie stolz machen, auch keine Titel. Mich könnte nur eines

geht nicht mehr. Eher kann keine Freude in dies Verhältnis kommen, als bis mich Dein Vater, wenn auch stillschweigend und ohne daß er Dich mir verspricht, als zukünftigen Sohn vom Hause betrachtet. ... Alles wollte ich ihm zuliebe tun. Oder hat er Dir mit seinen Worten nur eine freundliche Stunde in Wien machen wollen und vergißt wieder alles hinterdrein?"

[1] Schumanns Argwohn war, wie die Folge zeigt, einigermaßen begründet. Wenigstens zog Wieck, als Schumann wirklich nach Wien ging, jedes etwaige mündliche Versprechen, seine Stellung zu ändern, zurück.

[2] Dies geschah später dennoch.

[3] Der ganze Brief bei Litzmann, I. S. 192—196. Ebenda von S. 172 ab die sämtlichen Briefe, denen die sogleich folgenden Zitate entnommen sind.

stolz machen — Du! — ... Ich bin zwar sehr ermüdet [von einem Abstecher nach Preßburg], doch nie zu müde, mit Dir, mein lieber Robert, oder da ich nun ja auch eine Wienerin geworden[1], mein herzallerliebstes Schatzerl, zu plaudern; ging es nur immer so! ... meine Liebe zu Dir ist grenzenlos, willst Du heute mein Leben, so geb ich es für Dich ... Du bist das Ideal von einem Manne, was ich immer im Herzen trug, der Himmel ließ es mir in Wirklichkeit erscheinen und ich soll es besitzen, Dich soll ich mein nennen? ... Ach, müßt ich mich doch nie trennen; ich bin so melancholisch, daß mir das Herz springen möchte vor Sehnsucht nach Dir, mein lieber, teurer, unbeschreiblich geliebter Robert. ... Ich finde keine Worte mehr. ..."

Robert: „Wo soll ich nur anfangen, Dich zu herzen und zu küssen. ... Wie glücklich war ich in den vorigen Tagen, so jung, so leicht, als sollten mir Flügel aus den Schultern rollen ... vor Träumen und Sinnen und Musizieren, inwendigem, dacht ich gar nichts, und ging nur in der Stube auf und nieder und sagte manchmal „das Herzkind", „mein Kind" und sonst wenig. ... Ein armer geschlagener Mann war ich, der nicht mehr beten konnte und weinen achtzehn Monate lang. ... Und jetzt? Wie verändert alles, wie neugeboren durch Deine Liebe und Deine Treue ... Mir ists manchmal, als liefen in meinem Herzen eine Menge Gassen durcheinander und als trieben sich die Gedanken und Empfindungen drinnen wie Menschen durcheinander und rennen auf und nieder, und fragen sich, „wo geht es hier hin?" zu Clara — „wo hier?" — zu Clara — alles zu Dir! ... Ach, wenn ich nur nicht verrückt werde vor Freude ... heute früh so ernst, jetzt so heiter auf einmal. So bin ich nun, immer aber liebend. ... Werden wir es denn noch so lange aushalten können? Willst Du mich nicht entführen? ... Seit vier Wochen habe ich fast nichts als komponiert, wie ich Dir schon schrieb; es strömte mir zu, ich sang dabei immer mit — und da ists meistens gelungen. Mit den Formen spiel ich. Überhaupt ist es mir seit etwa anderthalb Jahren, als wär ich im Besitz des Geheimnisses; das klingt sonderbar. Vieles liegt noch in mir. Bleibst Du mir treu, so kommt alles an den Tag; wo nicht, bleibts begraben. ... Im Kochen wirst Du in Wien auch keine großen Fortschritte machen — Du wirst nur manchmal kuriose Gerichte auftragen, z. B. Beefsteaks mit vielem guten Willen usw. Ich kann

[1] Die Ernennung zur k. k. Kammervirtuosin gewährte Clara unter anderem das unbeschränkte Aufenthaltsrecht in Wien.

vor Lachen nicht weiter schreiben. ... Du sollst Deine Freude an mir haben, wie ich mich an Deinem Anblick kräftigen und immer mehr veredeln will. ... Im Hause eine solche Hausfrau, am Herzen ein so geliebtes liebendes Weib, der Welt eine Künstlerin, wie sie sie nicht alle Tage bekommen ... ich selbst jung, im neuen fröhlichen Wirken wohl angesehen — genug zu leben — die schöne Natur — heitere Menschen — Erinnerungen — Arbeit, die uns tätig und liebend erhält — manche erfreuende und ehrende Verbindungen ... Wer da nicht glücklich leben wollte — Dein Vater muß Ja sagen, er tut eine Sünde, wenn er es verweigerte. ... [Glücklich] bist Du vielleicht, da Du ja weißt, wie ich es bin. ... Könnte ich doch nur ein Wort finden, das alles zusammenfaßt, was Du mir bist — da gibts aber keines. ... Laß mich es Dir nochmals in den einfachsten Worten sagen: Wie Du mich glücklich machst, muß Dich selbst glücklich machen. ... Clara, Herz Du, Du ältester Liebling meiner Seele — meine Liebe ist Deiner wert — Du machst mich zu einem Kinde — wie ein Seliger wandle ich unter den Menschen — ... ich will Dich ganz, Tage lang, Jahre und Ewigkeiten lang. Bin kein Mondscheinritter mehr. ... Wie wohl befinde ich mich [auch] körperlich, daß ich ordentlich meine Kraft und Jugend fühle. ... Ja, ich glaube — und dies Geständnis soll Dir merkwürdig sein — meine Melancholie ist gar nicht so weit her und war nur Folge des Sitzens in die Nacht hinein. So heiter kann ich sein. Aber freilich bist Du es, der Engel der Freude, der mich jetzt unter seinen Flügeln hält. ..."

Kaum zwei Monate später als diese letzten Zeilen, die Mitte April geschrieben wurden, haben bereits wieder trübe Geister Einzug gehalten. „Krank bin ich. Und wie lange wird dies alles währen. Es steht alles so schreckhaft still jetzt ... es muß eher mit uns werden ... ich trage es nicht so lange mehr" schreibt Robert am 20. Juni.

Mitte Mai war Clara wieder in Leipzig eingetroffen. Beide fürchteten dieses wieder am selben Orte sein und sich doch meiden müssen. „Erfülle mir meine inständige Bitte und bleibe gleich in Dresden oder gehe sobald als möglich hin. Deine Gegenwart hier würde mich, glaub ich, in allen meinen Plänen und Arbeiten lähmen — es würde mich ganz unglücklich machen"[1] — (Robert

[1] Übereinstimmend hiermit schreibt Schumann am 13. Juli: „wie sonderbar, seit Du weg bist, kann ich wieder komponieren, und die ganze Zeit Deines Hierseins ging es nicht".

am 10. Mai). Und Clara schreibt am 20. Mai: „Seit ich wieder hier bin, hab ich meinen heitern Sinn wieder ganz verloren". Unter diesen Umständen war ein den Juli ausfüllender und bis zum 7. August währender Aufenthalt Claras in Maxen und Dresden für beide geradezu eine Befreiung. Auch der Ton ihrer Briefe wird alsbald heiterer, obwohl Robert am 1. August schreiben mußte: „Ich war die Tage her so schrecklich traurig, krank und angegriffen, daß ich dachte, meine Auflösung wäre nahe". Ruhiger, aber gelegentlich ziemlich bitter war Schumanns Stimmung in der nächsten Zeit, die Clara wieder in Leipzig war, obwohl sich die Liebenden öfters insgeheim sahen. „Heut warst Du recht kalt", schmollt Clara einmal. Und Schumann wenige Tage später: „Schon immer wollte ich Dir schreiben, aber es ist kein schöner Klang in mir, der Dich erfreuen könnte. Dein Vater vergällt mir das ganze Leben. Alles tritt er mit Füßen ... bis in den Traum verfolgen mich diese Beschimpfungen alle ... vom Eusebius ist gar nichts mehr in mir" — was Clara in ihrer Antwort etwas betrübt zugibt.

Wieck hatte Schumann kurz nach seiner Rückkehr besucht, ohne jedoch die wichtigste Angelegenheit auch nur zu erwähnen. Von da ab wich ihm Schumann aus, wo er konnte, wie er an den Advokaten Einert am 30. Mai 1839 schreibt. Worauf Wieck, seinerseits gereizt, anfing, sich in ungünstigem Tone über Schumann und eine Verbindung mit Clara öffentlich auszusprechen. Es war dies gegen die unmittelbar vorhergehende Zeit eine merkliche Verschärfung der Situation, denn nach Claras Briefen hatte Wieck in Wien öfters mit Wärme von dem Menschen wie von dem Komponisten Schumann gesprochen, „er spricht zu jedermann mit dem größten Enthusiasmus von Dir" (Clara an Robert am 18. Januar 1838).

Im übrigen enthält der Briefwechsel der beiden in diesen Monaten ähnlich wie bisher Zukunftspläne, auf die immer näher rückende Übersiedlung Schumanns nach Wien sich beziehend, Mitteilungen über Wieck und seinen beklagenswerten Starrsinn, über die geplante, bald auch zur Ausführung gelangende Reise Claras nach Paris und zwischen und über all diesen und anderen Interessen hin- und herfliegend die Geständnisse ihrer Liebe. Einmal auch hatte Clara Angst, Schumanns früheres Verhältnis zu Ernestine werde Wieck eine Waffe in die Hand geben. Und obwohl Schumann ihr antworten konnte, dieser „wahrhaft komische Schreckschuß" solle ihr keinerlei Sorge machen, scheint Clara doch noch weiterhin

Bedenken gehegt zu haben, denn mehrere Monate später (am 1. Oktober) fragt sie nochmals an, ob Ernestine, mit der sich Wieck inzwischen wirklich in Verbindung gesetzt hatte, „gewiß keinen Einspruch" tun könne.

In demselben Brief vom 1. Oktober jedoch teilt Clara mit, daß ihr Vater ihr gegenüber in der deutlichsten Weise gegen jede Verbindung mit Schumann Stellung genommen habe — mit den zweimal unterstrichenen Worten eines von Dresden aus an sie gerichteten Briefes „nie geb ich meine Einwilligung". Aber jetzt ließ sich Clara nicht mehr wie früher einschüchtern. Als sei es der einzige überhaupt zu ziehen mögliche Schluß, fährt sie fort: „Was ich also befürchtete ist eingetroffen, ich muß es ohne seine Einwilligung tun, ohne den väterlichen Segen!"

Dieser Brief traf Schumann bereits in Wien, wohin er über Dresden und Prag am 27. September abgereist war. Über die Absichten und insbesondere die Vorbereitungen dieses Schrittes müssen wir jedoch zunächst, bei dem eben zurückgelegten Zeitabschnitt verweilend, noch weiteres mitteilen.

Ausblicke nach Wien.

Von jeher hat die österreichische Kaiserstadt große Anziehungskraft auf hervorragende Musiker ausgeübt, und auch bei Schumann war es der Fall. Zu verschiedenen Malen, und selbst noch in seinen letzten Lebensjahren, beschäftigte ihn die Idee, dort seinen zeitweiligen oder dauernden Aufenthalt zu nehmen, wo das unvergleichliche Dreigestirn: Haydn, Mozart und Beethoven sein Licht ausgestrahlt hatte. Schon im Frühjahr 1832 äußerte er brieflich gegen seine Mutter, daß er zu seiner pianistischen Ausbildung „doch noch nach Wien" müsse, was indessen unterblieb, weil das Unglück mit der rechten Hand über ihn kam.

Nachdem dann das tiefgreifende Zerwürfnis mit Fr. Wieck im Februar 1836 stattgefunden, lenkte Schumann abermals seine Blicke nach der Donaustadt. Aber auch diesmal blieb es bei der bloßen Absicht: so mancherlei Erwägungen brachten ihn davon zurück. Darauf bezüglich schrieb er am 1. April 1836 seiner Schwägerin Therese: „Wenn ich von hier fortginge, so geschäh' es nur, wenn ich die günstigsten Aussichten hätte. Eduard kann mit Wien nur gescherzt haben; das sind vorderhand Rechnungen im Traum gemacht. Auf keinen Fall geschähe es aber vor Weihnachten. Bedenke, was ich zurücklasse! Einmal, und vor allem die Heimat — möge mein Herz niemals so erkaltet sein, daß diese mir gleichgültig, sodann Verwandte, Dich, die ich in ein paar Stunden sehen und sprechen kann — dann Leipzig selbst, wo alles blüht und im Schwunge geht — sodann Clara, Mendelssohn, der im künftigen Winter wieder zurückkehrt — und hunderterlei anderes. Würde durch einen Umzug meine Zukunft fixiert, so stünde ich keinen Augenblick an: aber leichtsinnig und ohne Gewähr unternehme ich nichts. Das würde mich zurückbringen, was ich niemals einholen könnte." Einige Monate später kam Schumann nochmals auf die Wiener Angelegenheit zurück. Am 28. August meldete er nach Zwickau: „Wie fleißig ich bin, müßt Ihr an der Zeitschrift sehen. Doch brennt mirs unter den Sohlen und ich möchte weit weg. Von Haslinger hoffe ich alle Tage auf einen entscheidenden Brief". Er hatte also wohl bei dem genannten Verleger angefragt, ob er ihm raten könne, sich in Wien niederzulassen. Die Antwort Haslingers scheint aber

nicht ermutigend gewesen zu sein, da Schumann vorderhand nicht weiter von Wien sprach.

Ernstlich jedoch verfolgte Schumann den Plan einer vollständigen Übersiedlung nach Wien, als sein Verhältnis zu Clara Wieck wiederhergestellt worden war und er das Ziel verfolgte, sie möglichst bald ganz sein nennen zu können. Wir sind hierüber bereits aus der Korrespondenz der Liebenden selbst unterrichtet worden. „Hättest Du doch, so meldete er seiner Schwägerin Therese am 25. März 1838, meinen letzten Brief an Clara gelesen, da steht es drin, was mir den Abschied von hier schwer machen wird[1]. Nun, der Himmel hat es gefügt und wird es fernerhin fügen. Ich denke doch, Du begleitest uns zur Hochzeit nach Wien und da wollen wir ein paar Wochen leben, an denen wir ein Jahr und darüber zu genießen haben in schönen Erinnerungen". Die Übersiedlung nach Wien war seit dem Briefe vom 17. März an Clara definitiv ins Auge gefaßt. In einem Briefe vom 19. März 1838 an seine Brüder spricht Schumann sich darüber folgendermaßen aus, indem er mit Bezug auf Clara und sich selbst sagt: „Eine so große Künstlerin gehört in eine große Stadt und auch ich wünsche eine Verlegung meines Wirkungskreises an einen andern Ort. — Mit einem Wort, wir werden wahrscheinlich nach Wien ziehen. Der schönsten Aussichten ist meine Zukunft voll — meine Zeitung nehme ich mit dorthin. — Clara ist dort hoch angesehen — kann sich spielend dort so viel verdienen (— —?) auch ich habe einen Namen dort — Clara schreibt mir, daß es mir nicht schwer fallen wird, eine Stelle als Professor am Wiener Konservatorium zu erhalten (die Kaiserin hat Clara'n persönlich gern —), kurz, alles ist dafür, wie Ihr selbst nach einiger Überlegung Euch sagen müßt. Geht alles gut, — — — — so wird der Alte einwilligen, und so es wohl kommen, daß ich Weihnachten vorneweg nach Wien gehe, mich einrichte und mir dann zu Ostern mein Mädchen hinhole".

Bestimmend für Schumanns Entschluß, Leipzig mit Wien zu vertauschen, war der Wunsch, einerseits dort für sich und Clara eine neue Existenz zu begründen, und andererseits, durch seine Entfernung von Leipzig Wieck zu beruhigen. Dies letztere blieb freilich unerreichbar, denn Wieck vermochte sich nicht mit der Vorstellung zu befreunden, daß seine Tochter Schumanns Gattin werden sollte. Er versuchte gelegentlich auch, sie gegen ihren Verlobten durch stichelnde

[1] Vergl. S. 196 d. Bl.

Bemerkungen einzunehmen. So hatte er einmal um jene Zeit auf Schumanns angebliches Phlegma angespielt, was diesem mitgeteilt wurde, worauf er (10. Mai 1838) bezugnehmend, sich folgendermaßen aussprach: „Dein Vater nennt mich phlegmatisch? Karneval und phlegmatisch! — Fis-Moll-Sonate und phlegmatisch! — Liebe zu einem solchen Mädchen und phlegmatisch! Und das hörst Du ruhig an? Er spricht, ich habe sechs Wochen nichts in die Zeitung geschrieben — erstens ist das nicht wahr, zweitens, wäre es auch so, weiß er, was ich sonst gearbeitet habe; endlich, wo soll denn der Stoff herkommen immer? Ich habe bis jetzt an die achtzig Druckbogen eigener Gedanken in die Zeitung geliefert, die anderen Arbeiten der Redaktion gar nicht mitgerechnet, habe nebenbei zehn große Kompositionen in zwei Jahren fertig gebracht — Herzblut ist dabei — dabei täglich mehrere Stunden strenge Studien in Bach und Beethoven, und viel eigene gemacht — eine große Korrespondenz, die oft sehr schwierig und ausführlich, pünktlich besorgt — bin ein junger Mann von 28 Jahren, ein Künstler raschen Blutes und trotzdem seit acht Jahren nicht über Sachsen hinausgekommen und still gesessen — habe mein Geld zusammengenommen, kenne keine Ausgaben für Gelage, für Pferde, und gehe still meinen Weg nach Gohlis wie sonst — und dieser Fleiß, diese Einfachheit, diese Leistungen finden keine Anerkennung bei Deinem Vater? — — —

Man möchte gern immer bescheiden sein, aber die Menschen lassen es schon gar nicht zu; also habe ich mich einmal auch selbst gelobt; Du weißt nun, was Du von mir zu halten hast und wie Du dran bist. — — —"

Aus ähnlichem Anlaß schrieb Schumann später seiner Clara: „Du sagtest mir einmal von einer Äußerung Deines Vaters, daß meine Kompositionen kein Mensch kaufe. Neulich fiel mir dies ein, als ich bei Härtels war, und frug sie darum; da schlugen sie denn in ihren Büchern nach, wo alles auf das Genaueste verzeichnet ist und wo ich Dir denn folgendes sagen kann; vom Karneval und meinen Phantasiestücken sind von jedem 250—300, von Kinderszenen, die erst ein halbes Jahr heraus sind, 300—350 abgesetzt; also so arg ist es nicht, sagte ich mir, und ging vergnügt meiner Wege".

Und noch über eine andere, keines weiteren Kommentars bedürfende Äußerung Wiecks, welche Schumann zu Ohren gekommen, sagte dieser brieflich seiner Verlobten: „Bei den Worten, wo denn mein Don Juan, mein Freischütz wäre, gab es mir einen Stich ins

Herz. — Ich weiß, daß ich Größeres zu machen imstande wäre, und es fehlt doch an Vielem, es zustande zu bringen, jetzt. Doch hoffe noch auf mich!"

Solche Sticheleien wie die vorerwähnten mußten Schumanns Gemüt begreiflicherweise empfindlich verletzen und ihn nur noch mehr in der Absicht bestärken, von Leipzig fortzugehen. Zunächst war es ihm nun darum zu tun, sich mit einer vertrauenswürdigen Wiener Persönlichkeit wegen der vorbereitenden Schritte zur Dislozierung der Zeitung in Verbindung zu setzen. Sein dortiger Korrespondent, Joseph Fischhof[1], hatte sich brieflich gegen Schumann in betreff gewisser Wiener Verhältnisse ausgesprochen. Dies benutzte er als Anknüpfungspunkt für seine Pläne, indem er Fischhof antwortete: „Ihre Mitteilungen über das Wiener Cliquenwesen danke ich Ihnen; diese Kleinlichkeiten in so großer Stadt waren mir neu. Das Gute hält doch aus; mich kann kaum etwas irre oder außer Fassung bringen. Doch möcht' ich diese Stadt einmal sehen. Vielleicht diesen Sommer. Bleiben Sie in Wien?" Schumann benutzte, wie man sieht, gleichsam zufällig die Gelegenheit, um Fischhof auf seinen bereits fest beschlossenen Wiener Besuch beiläufig vorzubereiten, ohne irgendwie den Zweck desselben anzudeuten. Der Freund aber nahm ihn sogleich beim Wort, und hocherfreut über die Aussicht, Schumanns persönliche Bekanntschaft zu machen, bat er ihn, sein Logiergast sein zu wollen. „Habe ich", so schrieb er Fischhof am 16. April darauf, „wegen Wien so ernstlich mich eingeladen bei Ihnen? So rasch geht es freilich nicht und kostet mich viel Vor- und Nacharbeit. Doch schicken es die Götter vielleicht. Mich verlangt es einmal hinaus. Seit acht Jahren sitze ich fest. Für Ihre besondere Einladung, bei Ihnen zu wohnen, meinen besten Dank, die ich aber schwerlich annehme — Sie werden mich noch kennen lernen und froh sein, mich los zu werden". Bald danach sagt er dann dem Freunde in einer Zuschrift vom 8. Mai: „Über vieles andere, was Sie vielleicht interessieren wird, und sehr wichtiges in der nächsten Zeit".

Des weiteren wendete sich Schumann unterm 15. Juli an den Hofrat Vesque von Püttlingen mit einem ausführlichen Schreiben. Da er demnächst in Wien zu dieser Persönlichkeit in ein freund-

[1] Geb. 4. April 1804 zu Butschowitz (Kreis Brünn), gest. 28. Juni 1857 zu Wien.

schaftliches bis zu Schumanns Tode währendes Verhältnis trat, sei hier das nötigste über Vesque mitgeteilt.

Johann Vesque von Püttlingen war am 23. Juli 1803 in Opole (Polen) geboren, wuchs aber in Wien auf, wohin sein Vater im Jahre 1804 verzog. Schon früh zeigte er musikalische Talente, erhielt bald Klavier-, später auch Gesangunterricht. Obwohl er, nachdem er in den Jahren 1822—1827 juristischen und staatswissenschaftlichen Studien obgelegen hatte, rasch aufrückte, schon 1834 in den Staatsrat kam, weiterhin Hofrat und Sektionschef im Ministerium des Äußeren wurde, vernachlässigte er die Musik keineswegs. Sogar als Komponist begann er, unter dem Pseudonym J. Hoven, vornehmlich mit Liedern und Opern hervorzutreten. Während Claras Aufenthalt in Wien 1837 lernte er diese und durch sie Schumannsche Musik kennen und schätzen[1].

Es mußte Schumann sehr gelegen kommen, daß gerade um die Zeit, als sein Plan, nach Wien zu gehen, zum festen Entschlusse gediehen war, eine angesehene und einflußreiche Persönlichkeit, wie es Vesque trotz seines noch jugendlichen Alters war, in Beziehungen zu ihm trat. Dies geschah, indem Vesque im Frühling 1838 einige Liederhefte an Schumann sendete mit der Bitte, sie in dessen Zeitschrift besprochen zu sehen. Gleich in seiner Antwort vom 26. Mai spielte Schumann auf seine Pläne wegen Wien an. Am 15. Juli legte er sodann die ganze Angelegenheit dar und bat vor allem um Auskunft wegen der Zeitschrift, der begreiflicherweise bei all diesen Übersiedlungsplänen seine Hauptsorge galt. „Nun aber will ich meine mir ans Herz gewachsene Zeitschrift nicht aufgeben; im Gegenteil, sie soll mit mir, soll von Januar an in Wien erscheinen. ... Wollten Sie ... einem unerfahrenen Künstler ... mit Ihrem Rate beistehen, welche Schritte er zunächst tun muß, wie die Erlaubnis zur Herausgabe der Zeitung in Österreich zu erlangen? Die Zeitschrift mag als eine jugendliche, unerschrockene, oft sehr strenge bekannt sein; indes hat sie nie Politik u. dgl. berührt. ...

[1] Vesque, der auch weiterhin fleißig kompositorisch tätig blieb, ohne indes in größerem Kreise dadurch bekannt zu werden, wurde 1866 Freiherr, 1872 pensioniert und starb, reich an Alter und Ehren, in geistig geschwächtem Zustande am 29. Oktober 1883. — Mit Schumann blieb er nach dessen Weggang von Wien durch mit Clara gewechselte Briefe in Verbindung. Auch fanden in Leipzig wie in Wien persönliche Wiederbegegnungen statt. Als Schumann im Sommer 1847 noch einmal daran dachte, nach Wien (ans Konservatorium) zu gehen, wendete er sich zuerst an Vesque.

Wird die Zeit von Oktober bis Ende Dezember hinreichen, um die Zensurangelegenheiten in Ordnung zu bringen, die Druckerlaubnis mir auszuwirken? ... Würden mir besondere Empfehlungen, ein Ministerialpaß usw. von Nutzen sein? Muß ich irgend Kaution stellen? Bedarf es besonderer Legitimation?

Entschuldigen Sie die Menge Fragen! Ihre staatsmännischen Einsichten stellen Ihnen vielleicht im Augenblick dar, was ich zunächst zu tun habe....

Wie ich mich auf Ihr schönes Wien freue, welche Aussichten sich mir durch diese Übersiedlung eröffnen, und wie durch den Umzug der Zeitung nord- und süddeutsche Kunst sicherlich zu innigerem Bande verknüpft werden, über dies und manches andere in meinem nächsten Briefe, wenn ich wieder schreiben darf.

Vielleicht, daß ich mich auch Ihres hohen Schutzes erfreuen darf, und daß Sie den Fremdling einlassen, wenn er vorspricht".

Man sieht, wie sorgfältig Schumann erst das Terrain sondierte und sich über alles Einschlägige klar zu werden bestrebte, um desto sicherer vorzugehen.

Demnächst wendete er sich in einem langen Schreiben an Fischhof[1], in dem er ihm seine Absichten ausführlich darlegte und ihn bat, ihn mit der nötigen Auskunft zu versorgen, was er zu tun habe, die Konzession für das Erscheinen der Zeitschrift in Wien zu erhalten. Auch nach einem Kommissionär erkundigte er sich alsbald:

„Endlich: wen schlagen Sie Friesen[2] als Kommissionär vor. Wir haben uns bereits an Haslinger und Diabelli gewandt, aber nicht die Antwort erhalten, wie wir sie gewünscht hätten. Und überhaupt wäre mir ein Buchhändler lieber. ...

Sollte ich Ihnen übrigens sagen, wie manches Schöne ich mir von der Zukunft erwarte, wie die Zeitschrift dadurch großartiger, einflußreicher werden, eine Vermittelung zwischen Nord und Süden herstellen soll, so müßte ich neue Bogen anfangen, nämlich herunterschreiben".

Auch den Entwurf eines Gesuches, „woraus nun der gehörige juristische Brei zu machen", fügte Schumann dem Brief bei.

Fischhof säumte nicht mit der Antwort, die im wesentlichen zufriedenstellend ausfiel. Der nachfolgende Auszug aus einem

[1] Am 5. August 1838. — Briefe, N. F. (2. Aufl.) S. 127 ff.

[2] Der damalige Verleger der Zeitschrift in Leipzig.

weiteren Briefe Schumanns an ihn vom 25. August gibt ein klares Bild von dem Stande der Dinge. Schumann schreibt[1]:

„Meinen innigen Dank für Ihren schönen Brief, der mir so viel Licht gibt; zwar gibt es noch Berge bis zu Ihnen und nach Wien; indes muß ich darüber; „heitern Sinn und reine Zwecke — nun man kommt wohl eine Strecke“ sagt Goethe. Bleiben Sie mir nur treu und gewogen.

Meine Abreise von hier hängt nur allein von den Empfehlungsbriefen des Fürsten Schönburg an Metternich und Sedlnitzky ab, ohne welche es töricht wäre die Reise zu unternehmen[2]. Erhalte ich sie, so geht es den 22. September von hier fort. Nun hab ich aber Angst, daß am Ende trotz der Empfehlungen die Zeitschrift nicht vom 1. Januar an in Wien erscheinen könnte. Es wäre mir das höchst traurig. ... Sie geben mir einige Hoffnung, daß ich bis Januar im reinen sein könnte; hegen Sie aber jetzt, wo Sie vielleicht die Sache wiederholt überlegt haben, starken Zweifel, daß ich es bis Schluß dieses Jahres durchsetzen könnte, so schreiben Sie mir aufrichtig, da ich dann erst im März von hier fort will. ...

Ihre freundlichen Ratschläge wegen der Empfehlungen von hiesigen Behörden habe ich im Augenblick befolgt. Ich erhalte außer einem gewöhnlichen polizeilichen Zeugnis eine besondere Empfehlung des Magistrates. ...

Statt der Kreditbriefe bring ich lieber gleich bares Geld mit. ...

Ihre Einladung, bei Ihnen zu wohnen, nehme ich mit herzlichem Dank an, sobald ich allein komme. Es ist nämlich möglich, daß mein Verleger Friese (ein sehr lieber bescheidener Mann), mit mir reist. ...

Jetzt, mein lieber Freund, schreiben Sie mir nur noch einmal womöglich bis achten September, worauf Sie dann meinen festen Entschluß, die Angabe meiner Abreise, über alles wie weit ich vorgerückt bin bis dahin, auf das Genaueste erfahren werden. Was

[1] Vollständig in den Briefen N. F. (2. Aufl.) S. 133 f.

[2] Am folgenden Tage, dem 26. August, schreibt Schumann an Vesque, nachdem er ebenfalls der erwarteten Empfehlungsbriefe an Metternich und Sedlnitzky Erwähnung getan: „Von einem unberechenbaren Einfluß und Nutzen für mich würde es wohl sein, wenn Sie, hochgeehrtester Herr, sollten Sie dem Herrn Grafen Sedlnitzky näher stehen, ihm etwa gelegentlich über mich, mein Vorhaben und Gesuch ein empfehlendes Wort sagen wollen, daß ich ihm nicht ganz Fremdling erscheine, daß er mich nicht in die gewöhnliche Journalistenklasse wirft. Vielleicht ist Ihnen das möglich“.

Sie mir jetzt tun, tun Sie mir nicht für den Augenblick, sondern für das Glück meines ganzen Lebens".

Inmitten der rührigen Tätigkeit für seine Wiener Pläne wurde Schumann durch eine Zuschrift seines Freundes Becker überrascht, in welcher dieser die Absicht zu erkennen gab, nach Leipzig kommen zu wollen, um zwischen ihm und Wieck, dessen Verhalten allmählich immer rücksichtsloser geworden war, eine Verständigung anzubahnen. Schumann, der nicht das mindeste davon erwartete, antwortete ihm am 6. August 1838, es sei zwischen Wieck und ihm sozusagen aus, Becker werde einen schweren Stand mit jenem haben und solle sich überlegen, ob er überhaupt kommen wolle. Zwar sehen würde er ihn gern, vielleicht zum letzten Male[1]. Der Ruhm sei Wieck zu Kopf gestiegen, er wolle durchaus einen Fürsten für Clara.

Man sieht, Schumann hatte kein Vertrauen für das Gelingen der Vermittelungsgedanken seines Freundes, und bald stellte sich heraus, daß sein Gefühl ein richtiges war. Die Situation blieb unverändert, und Schumann fuhr in seinen Maßnahmen für die Reise nach Wien fort. Seine vorstehend mitgeteilten Briefauszüge lassen zur Genüge erkennen, mit welch' sorgfältiger Überlegung und Umsicht er bezüglich seines Vorhabens verfuhr. Er übersah dabei keinen irgendwie wesentlichen Punkt, um möglichst sicher zu gehen. Gleichzeitig war er darauf bedacht, während seiner bevorstehenden Entfernung von Leipzig auch für seine Zeitung Vorsorge zu treffen, damit es derselben nicht an Zufluß von Druckmaterial mangeln möchte, denn er sah voraus, daß es ihm selbst bei Verfolgung seiner Interessen am fremden Ort nicht möglich sein würde, derselben in gewohnter Weise seine Kräfte zu widmen. Unter seinen Mitarbeitern war ihm Zuccalmaglio einer der wertesten, wenn nicht der liebste. An ihn wandte sich Schumann daher zunächst (8. August) mit der Bitte um Beiträge, indem er ihm schrieb:

„Eine wichtige Mitteilung ist es, die ich Ihnen heute zu machen habe ... und so denn zur Sache: daß die Zeitschrift vom 1. Januar 1839 an in Wien erscheint, wo ich schon Ende September hingehe. Manches Gute hoffe ich von dieser Übersiedlung; neue Lebenskreise, neue Tätigkeit, andere Gedanken; vieles glaube ich da wirken zu können, wo sie, mit Zeltern[2] zu sprechen, in der Konfusion schwim-

[1] Schumann meinte damit den Umstand, Leipzig für immer verlassen zu wollen.

[2] Der Name Zelter ist in Schumanns Handschrift so undeutlich, daß man

men wie die Fliegen in der Buttermilch. Und nun Ihre Hand, lieber Wedel, daß Sie mich auch da nicht verlassen! Es wird Mühe kosten, durchzudringen; auch müssen wir hier und da wohl leiser auftreten, da die Schärfe der Zensur dort manches unterdrücken würde.

Vor allem bitte ich Sie, mich in der nächsten Zeit mit Manuskripten möglichst überhäufen zu wollen. Vom Oktober bis Dezember besorgt mein Lieder-Minister, Oswald Lorenz[1], die Redaktion, den ich nicht in Dürftigkeit zurücklassen darf.

Meine zweite Bitte: daß Sie auf einen die neue Veränderung, ihre Folgen usw. behandelnden Aufsatz sinnen möchten, mit dem wir die ersten in Wien erscheinenden Nummern schmücken könnten. Sie verstehen dies so zart zu machen, daß ich Ihnen immer gern das erste Wort lasse".

Aber auch andere wurden von Schumann um Beiträge für die Zeitung ersucht; namentlich ging er Hirschbach und Wenzel bald nachher darum an. Dem letzteren sagte er in einer Zuschrift vom 28. September: „Während meines Ausfluges nehmen Sie sich der verlassenen Zeitschrift an, wenn [welche?] es nicht mehr ist, sobald Sie Lorenz getreulich beistehen durch Rat und Tat. Ihre Anhänglichkeit an das Institut, wie vielleicht an mich, bürgt mir, daß ich nicht umsonst bitte. Sie lesen so viel, wissen immer so viel, daß Sie es Lorenzen nur zu diktieren brauchen. Bitte, sucht Euch womöglich auch sachlich zu fassen und arbeitet, was Ihr könnt; der Ruhm wird nicht ausbleiben und der Lohn von mir auch nicht. Von Rondos, Variationen usw. brauchen Sie vielleicht die Gesamtübersichten, wie ich es früher tat. Gar zu Unbedeutendes übergehen Sie ganz. Auch die Lieder vergessen Sie nicht; Sie müssen das trefflich machen".

So hatte denn Schumann vor seiner Abreise nach Wien alles wohlbedacht. Ehe wir ihn jedoch dahin begleiten, erscheint es geboten, zu überschauen, welche Resultate er seither als produktiver Musiker erreicht hatte, denn es ist unverkennbar, daß seine Gestal-

„Jetter'n" (der Schneider in Goethes Egmont) anstatt „Zeltern" lesen mußte. Im Goethe-Zelterschen Briefwechsel (Bd. II, S. 167, erste Aufl.) fand ich aber zufällig das von Schumann gebrauchte Gleichnis bezüglich der in der Buttermilch schwimmenden Fliegen.

[1] Lorenz, welcher als Musiklehrer in Winterthur lebte, hielt sich von 1836 bis 1844 in Leipzig auf und redigierte die Neue Zeitschrift für Musik während des Winters 1838—1839, sowie im Jahre 1844.

tungsweise vom Jahr 1838 ab eine größere Reife und Vollkommenheit im Vergleich zu den vorhergegangenen Kompositionen offenbart, daß sich mithin ein fühlbarer Abschnitt in seinem Schaffen markiert. Schumann war sich dessen selbst bewußt, denn in seiner Zuschrift vom 11. Februar 1838 an die Braut bemerkt er: „ich schreibe jetzt bei weitem leichter, klarer und — glaube ich — anmutiger. Überhaupt ist es mir seit etwa anderthalb Jahren, als wäre ich im Besitz des Geheimnisses". Mit dem „Geheimnis" meinte Schumann offenbar nichts anderes, als das Vermögen einer in sich abgerundeten, geschmackvollen, durchsichtig klaren und unmittelbar gewinnenden Ausdrucks- und Bildweise, die ihm mehr und mehr zu eigen geworden war.

Ist nun auch dieses Resultat ohne Schumanns rastlosen Fleiß und sein unablässiges Verlangen, immer vollendetere Leistungen hinzustellen, nicht denkbar, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß er dabei durch den regen Umgang mit Mendelssohn wesentlich gefördert wurde. Er erkannte dessen außerordentliche künstlerische Eigenschaften, namentlich auch als Tonsetzer in der begeistertsten Weise an, wofür sich in seinen Briefen mannigfache Beweise finden.

Wir wissen, daß Schumann schon in der Vorrede zum ersten Heft seiner Bearbeitung von Paganinis „Kapricen" auf den aufgehenden Stern Mendelssohns hinwies. Eine Steigerung des ihm gezollten warmen Anteils bildete sich schnell nach der mit ihm geschlossenen persönlichen Bekanntschaft heraus. Bereits am 1. April 1836 sagte Schumann seiner Schwägerin Therese in einer Zuschrift: „Mendelssohn ist der, an den ich hinanblicke, wie zu einem hohen Gebirge. Ein wahrer Gott ist er". Im November desselben Jahres schrieb er ihr: „es vergeht wohl kein Tag, wo er nicht ein paar Gedanken wenigstens vorbringt, die man gleich in Gold eingraben könnte".

Die Bewunderung, welche sich in diesen Kundgebungen äußerte, war keineswegs eine nur temporäre. An seine Braut richtete er (13. April 1838) die Mitteilung: „Zu Mendelssohn bin ich wenig gekommen, er wohl mehr zu mir. Er bleibt doch der eminenteste Mensch, der mir bisher vorgekommen", und ein Jahr später: „Über Mendelssohn muß man doch seine Freude haben, wenn man ihn nur ansieht; er ist der verehrungswürdigste Künstler und auch er hat mich recht lieb"[1].

[1] Wäre es nicht der Fall gewesen, so würde Schumann schwerlich in seiner

14*

Aber auch gegen andere, ihm ferner stehende Persönlichkeiten sprach Schumann sich in demselben enthusiastischen Tone über seinen von ihm gepriesenen Zeitgenossen aus. So schrieb er im Herbst 1835 an G. Nauenburg: „Mendelssohn ist ein herrlicher — ein Diamant direkt vom Himmel", und unterm 15. März 1839 an Simonin de Sire[1]: „Mendelssohn halte ich für den ersten Musiker der Gegenwart und ziehe vor ihm wie vor einem Meister den Hut. Er spielt nur mit allem, und namentlich mit den Orchestermassen, aber wie frei, wie zart, wie künstlerisch, wie durchaus meisterhaft"!

Gegen Eduard Krüger[2] ließ sich Schumann (15. Mai 1840) folgendermaßen aus: „Wünschte ich doch, Sie lernten Mendelssohn persönlich kennen und hörten ihn. Unter den Künstlern kenne ich keinen, der ihm zu vergleichen wäre. Er weiß dies auch von mir und hat mich darum lieb, auch manches meiner Musik".

Ähnlich drückte Schumann sich in einem Briefe vom 8. Januar 1842 gegen Koßmaly aus. In demselben heißt es: „Mendelssohn kommt, wie ich glaube, nächsten Winter wieder nach Leipzig zurück. Lieber Freund, der ist doch der beste Musiker, den die Welt jetzt hat. Glauben Sie nicht? Ein außerordentlicher Mensch — oder wie Santini in Rom von ihm sagt: ein Monstrum sine vitio. —"

Schumann ließ es indessen bei diesen bewundernden Kundgebungen über Mendelssohn nicht bewenden. Indem er dessen künstlerische Überlegenheit neidlos anerkannte, fühlte er sich zur Nacheiferung angespornt. „Mir ist immer, so äußerte er zu seiner Braut im Jahre 1840, als hätte ich doch (z. B. gegen Mendelssohn) noch nicht genug auf der Welt geleistet, und das drängt und peinigt mich manchmal". Ja, er sah in diesem, schon bei jungen Jahren zur Meisterschaft emporgestiegenen Künstler nach gewissen Beziehungen sein Vorbild, was aus folgendem, seiner Clara gemachten Geständnis

---

Verehrung Mendelssohns bis an sein Ende beharrt haben. Wenn er im April 1838 einmal an seine Braut mit Bezug auf denselben schrieb: „Man sagt mir, er meine es nicht aufrichtig mit mir", so waren das jedenfalls nur auf Stadtklatsch beruhende Zuflüsterungen übereifriger Freunde. Vergl. hierzu meine Schrift „Schumanniana" S. 8 ff. (Breitkopf u. Härtel).

[1] Simonin de Sire, ein Kunstfreund in Dinant, mit welchem Schumann im brieflichen Verkehr stand. S. Briefe, N. F. S. 133.

[2] Ein kunstgeübter Dilettant, welcher Rektor in Emden war und später infolge seiner Pensionierung als Hilfsarbeiter an der Göttinger Universitätsbibliothek wirkte.

hervorgeht: „Wie ich mich als Musiker zu ihm verhalte, weiß ich aufs Haar und könnte noch Jahre bei ihm lernen. Dann aber auch er einiges von mir“[1].

In der Tat war Mendelssohns Einwirkung auf Schumann eine sehr bedeutsame. Wir haben gesehen, daß Schumann in den ersten Jahren seiner produktiven Tätigkeit Werke schuf, die nicht in allen Punkten, namentlich aber hinsichtlich der formellen Durchbildung und harmonischen Abrundung, höheren Anforderungen entsprachen[2]. Dies konnte Mendelssohn, der überdies die „Kraft oder das Bedürfnis“ bei Schumann vermißte, in größeren Formen zu gestalten, natürlich ebensowenig entgehen, wie anderen Kunstverständigen. Nun wurde der Gedankenaustausch beider befreundeter Männer, die vor Mendelssohns Verheiratung fast täglich miteinander verkehrten, für Schumann anregend und befruchtend, wie denn auch gleichzeitig das Beispiel, welches Mendelssohn durch seine feinsinnige und in sich vollendete Beherrschung des Kunstmaterials in den eigenen Werken gab, nicht ohne Einfluß auf seinen genialen Mitstrebenden bleiben konnte. Der Gewinn blieb nicht aus und ebensowenig die Anerkennung desselben in weiteren musikalischen Kreisen, während die Erfolge, welche Schumann bezüglich der meisten seiner früheren Werke zuteil geworden, doch nur verhältnismäßig bescheidene gewesen waren. Dies ist leicht erklärlich. Mangelt den bis dahin betrachteten Kompositionen auch keineswegs tiefer Ernst, hohes künstlerisches Streben und reiche schöpferische Kraft, gepaart mit poetischer Intention, so fehlt ihnen doch mehrenteils dasjenige, was Kunsterzeugnissen eine schnellere, allgemeinere Schätzung und dauernden Wert verleiht: plastische Vollendung und sinnliche Genüge. Ohne Frage ist dies auch der Grund, weshalb gerade jene Werke Schumanns bei weitem weniger in großen musikalischen Kreisen Eingang gefunden haben, als eine bedeutende Anzahl seiner fernerhin entstandenen Tonschöpfungen. Hielt es doch schon schwer genug, denselben überhaupt den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen, wenn Schumann nicht bereit war, selbst die Kosten des Druckes zu tragen. „Die Verleger wollen nichts von mir wissen“, schrieb er an Mo-

[1] Es ist sehr zu bedauern, daß Schumann sich nicht näher darüber ausgesprochen hat, inwiefern Mendelssohn von ihm hätte lernen sollen, denn man wird schwerlich zu erraten vermögen, in welcher Beziehung es hätte geschehen können.

[2] Vergl. hierzu meine „Schumanniana“ S. 7 (Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig).

scheles; und an Dorn: „Übrigens können Sie wohl glauben, daß, fürchteten die Verleger nicht den Redakteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde, vielleicht zum besten der Welt“. Dazu kam, daß die öffentliche Kritik bei weitem nicht denjenigen Anteil an Schumanns Kompositionen nahm, den sie verdienten — die Allgemeine Leipziger Musikzeitung ignorierte sie sogar sieben Jahre lang durchaus — weil er selbst, wenige Ausnahmen abgerechnet, möglichst vermied, in der Neuen Zeitschrift für Musik über seine produktive Tätigkeit referieren zu lassen. „Die Caecilia ist das einzige Blatt, worin über mich etwas gesagt werden darf. Meine Zeitung ist für andere da, und Fink hütet sich wohl, Dummes über mich zu sagen, wie er es würde, wenn er öffentlich darüber spräche“, berichtete er an Keferstein anfangs 1837. Trotzdem Schumann sich schon im August 1833 brieflich an die Redaktion der Leipziger Allgem. Musikzeitung mit der Bitte gewandt, über die „Impromptus“ zu referieren, nachdem er derselben bereits seine vorhergehenden Kompositionen zu gleichem Zweck, wiewohl vergeblich übersandt hatte, nahm Fink nicht die geringste Notiz davon. Anfangs 1840 kam Schumann in einer Zuschrift an Keferstein hierauf zurück, indem er ihm schrieb: „Es ist doch gar zu kleinlich von Fink, von meinen Klavierkompositionen, die sich denn doch auf eine Art hervortun, daß sie eigentlich gar nicht übersehen werden können, seit wohl neun Jahren[1] keine einzige erwähnt zu haben“. Als Keferstein darauf Schumann riet, sich wegen Finks Indolenz einmal direkt an die Verleger der von ihm redigierten Zeitung zu wenden, erhielt er die Erwiderung: „Durch Härtels auf Fink influieren zu wollen, bin ich, aufrichtig gesprochen, zu stolz, wie mir überhaupt alles künstliche Belebenwollen der öffentlichen Meinung durch den Künstler selbst verhaßt ist. Was stark ist, dringt schon durch. Daß ich aber gegen gründliches und kenntnisreiches Urteil taub wäre, glauben Sie wohl, daß es nicht ist, nur soll der Künstler nicht selbst dazu veranlassen[2].

[1] Es waren nur sieben Jahre, wie schon oben bemerkt worden, aber auch das ist lange genug und wirklich unbegreiflich.

[2] Dies ist nicht wörtlich zu nehmen. Schumann hatte sich u. a. im Jahre 1836 mit der Bitte an Moscheles gewandt, seine Fis-Moll-Sonate (op. 11) einer Besprechung zu unterziehen, welche dann in Schumanns Zeitung erschien. Auch Koßmaly ersuchte er in seinem Briefe vom 1. September 1842 um einen Artikel über die B-Dur-Symphonie für Wien, und an Dorn schrieb er 5. September 1839: „Sehr würde ich mich freuen, wenn Sie mich in Ihrer Galerie mit anbringen wollten, denn die Welt weiß eigentlich so gut wie nichts von mir“.

Nur in zwei Fällen hatte Schumann während des Jahres 1837 die Freude, von gewichtiger Seite her eine teilnehmende öffentliche Beurteilung seiner Leistungen zu erfahren; einmal von Moscheles und dann von Franz Liszt[1]. Er legte auf diese Beurteilungen viel Gewicht und hielt sie noch später „für das Beste, was über ihn geschrieben worden".

Wohl begreiflich ist's, wenn Schumann unter dem Drucke solcher Verhältnisse gelegentlich seufzen mochte, und eine vertrauliche Äußerung wie folgende: „Oft wird mir's bange. Auf der Höhe der Zeit und der Erscheinungen zu stehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, selbständig zu bleiben. — Aller inneren und geheimeren Verhältnisse nicht gedacht, da schwindelt mir's oft", darf nicht befremden. Jeder Mensch trägt das Bedürfnis einer Anerkennung seiner Leistungen in sich. Und auch Schumann, obschon er, was bei einem Manne von seinen geistigen Qualitäten nicht befremden kann, eine nicht geringe Dosis von Selbstachtung und Selbstbewußtsein in sich fühlte, konnte sie nicht entbehren. „Ohne Aufmunterung keine Kunst. Auf den beliebten einsamen Inseln in einem stillen Ozean würden ein Mozart, ein Rafael Landbauern geblieben sein", schrieb er an Fischhof und an H. Dorn gelegentlich der auf voriger Seite (Anm. 2) erwähnten Bitte, ihn in seiner Galerie mit anzubringen: „Sie wissen ja auch warum? Manchmal bildet man sich wohl ein, man bedürfe dessen nicht: im Grund aber halte ich es lieber mit Jean Paul, wenn er sagt: ‚Luft und Lob ist das einzige, was der Mensch unaufhörlich einschlucken kann und muß'". Um diese Zeit schrieb er an Krägen nach Dresden: „Für Ihre Teilnahme an meinen Kompositionen danke ich Ihnen; sie tut mir manchmal not, da ich nur wenig darüber sprechen höre". Wirklich freute sich Schumann aufrichtig über jede Anerkennung, die seinen künstlerischen Bestrebungen zuteil wurde. Er durfte sie aber, wie gesagt, damals weniger in der Öffentlichkeit, als vielmehr im vertrauten Kreise auserwählter Kunstgenossen suchen. Deshalb mußte ihm der nähere persönliche Verkehr mit Männern wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ferdinand David, Moscheles, Chopin, Sterndale-Bennett, Lipinski, Ludwig Berger, später Franz Liszt u. a., die sich in Leipzig mittlerweile teils ansässig gemacht hatten, teils aber ab und zu gingen, wertvoll und wohltätig sein.

[1] Liszts Aufsatz über Schumanns op. 5, 11 und 14 ist in dem Anhang sub G mitgeteilt.

Unter den damals hervorragenden Kunstgenossen Schumanns waren Moscheles und Liszt die ersten, welche durch literarische Kundgebungen ein warmes Interesse für ihn an den Tag legten. Moscheles hatte er bereits anfangs Oktober 1835 in Leipzig bei Friedr. Wieck kennen gelernt, während er mit Liszt erst im März 1840 persönlich bekannt wurde. Doch bestanden vorher schon Beziehungen zwischen beiden Männern. Wie man weiß, hatte Liszt einen sehr anerkennenden Artikel über Schumanns op. 5, 11 und 14 in der Pariser „Gazette musicale" veröffentlicht[1]. Schumann drückte ihm seinen Dank dafür aus, und fügte zugleich das Manuskript zu Nr. 2 seiner Novelletten mit der Aufschrift: „Gruß an Franz Liszt in Deutschland" hinzu. Liszt hielt sich damals (Frühjahr 1838) in Wien auf, und bezeigte für die ihm erwiesene Aufmerksamkeit seine Erkenntlichkeit dadurch, daß er einzelne der soeben erst erschienenen Phantasiestücke Schumanns in einem seiner dortigen Konzerte vortrug. Als dann Liszt im März des Jahres 1840 nach Leipzig kam, verkehrte Schumann viel mit ihm. Das Nähere hierüber wird weiter unten mitgeteilt werden.

In seinem zweiten Leipziger, am 30. März 1840 gegebenen Konzerte trug Liszt die Nummern 1, 5, 6, 7, 8, 13, 15, 16, 19 und 21 aus dem Karneval vor, obwohl Schumann gegen ihn geäußert hatte, daß der Erfolg problematisch sein werde. So war es denn auch: Liszt vermochte das Publikum weder dafür zu erwärmen, noch den ihm „gewöhnlich zukommenden Applaus" damit „zu erringen", wie er sich in seinem Briefe an den Verf. d. Bl. ausdrückte[2]. Dieses Beispiel zeigt, daß Schumanns Frühprodukte damals nur wenig Anklang erst gefunden hatten.

Noch an einen Umstand ist hier zu erinnern, der außer den bereits angeführten Gründen vielleicht mit dazu beitrug, die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums von Schumanns schöpferischer Tätigkeit einigermaßen abzulenken: sein in der Zeitschrift geoffenbartes schriftstellerisches Wirken. Dieses war in der Tat anziehend genug, um den Komponisten fürs erste etwas in den Hintergrund zu drängen. Auch verhinderte es die Möglichkeit, daß Schumann sich ungestört und mit allem Nachdruck dem musikalischen Schaffen hingeben konnte. Und dies letztere um so weniger, als Karl Banck durch seinen im Frühjahr 1836 erfolgten zeitweiligen Fortgang von

[1] Vergl. den Anhang, Buchstabe G.

[2] Mitgeteilt im Anhang.

Leipzig der bisherigen Mitwirkung an der „Neuen Zeitschrift für Musik“ entzogen wurde, wodurch Schumanns Arbeitslast auch hinsichtlich der von ihm allein geführten Redaktion des Blattes eine erhebliche Steigerung erfuhr. Trotzdem war Schumann unablässig bemüht, die Teilnahme für seine Zeitung zu erhöhen. Als Beleg dafür kann u. a. dienen, was er (23. August) 1837 an Moscheles schrieb, nämlich dieses: „Jetzt eine Bitte; sie betrifft die Kunst, wie mein Interesse. Der Verleger meiner Zeitschrift hat sich auf mein dringendes Ansuchen bewegen lassen, dem Journal allvierteljährlich eine größere Komposition beizulegen. Ich will damit allerhand hübsche Gedanken ins Werk setzen und die Sache soll Feuer unter die Musiker machen. So sollen Liedertexte ausgeschrieben und die interessantesten in einem Hefte nebeneinander gestellt werden, wohl auch ein schlechtes mit aufgenommen, damit die Kritik recht treu nachweisen und der Leser, die Noten in der Hand, nachfolgen kann. — Auf die Manuskripte unbekannter und wirklicher Talente wird hauptsächlich geachtet; ihr Name wird sich dadurch im Augenblick Bahn brechen (die Zeitschrift hat gegen 500 Leser, die die Kompositionen sämtlich umsonst erhalten). — Von Zeit zu Zeit sollen auch alle Kompositionen, die nur im Manuskript vorhanden, so Fugen von Scarlatti, wohl auch ein ganzes Bachsches Konzert in Partitur beigelegt werden. — Sodann möchte ich mich mit meinen Freunden zu einem Zyklus kleiner Kompositionen verbinden; der eine müßte anfangen, der andere müßte das Stück sehen und eine neue Komposition hinzufügen und so fort, damit das Ganze einen Halt bekäme, der den Albums sonst sehr fehlt. Kurz, vieles habe ich damit im Sinn.

Mein nächster Gedanke ist aber auf vier Etüden verschiedener Meister gerichtet, die das erste Heft zu Neujahr 1838 bilden sollen. Ich beschäftige mich zu viel mit allem, was Sie, mein verehrtester Herr, betrifft, als daß ich nicht daran hätte denken sollen, daß Sie mir vielleicht eine der Etüden aus Ihrem zweiten Hefte, ehe sie bei Kistner erscheinen, für die Zeitschrift überließen. Ein solcher Name würde der Sache gleich Vertrauen geben und der erste Schritt wäre zugleich ein Sieg. Chopin hat mir auch versprochen; von A. Henselt, dem ausgezeichnetsten der jüngeren Komponisten, der Sie wahrhaft erfreuen wird, besitz' ich schon eine. Und wegen der vierten schwanke ich noch, ob ich Mendelssohn oder sonst wen darum angehen soll“.

Der Umstand, daß Schumanns Kräfte durch die Zeitung auf Kosten der musikalischen Produktivität absorbiert wurden, entging seinen näheren Bekannten keineswegs. Sein Freund Keferstein riet ihm daher, die Zeitung ganz aufzugeben und sich ausschließlich dem Kunstschaffen zuzuwenden. Hierauf antwortete Schumann (31. Januar 1837): „Die Zeitschrift aufgeben hieße den ganzen Rückhalt verlieren, den jeder Künstler haben soll, soll es ihm leicht und frei von der Hand gehen. An große Kompositionen kann ich jetzt freilich nicht denken; so seien es wenigstens kleinere". Später dachte Schumann freilich anders, wie man sehen wird. Vorderhand aber bliebs beim Alten, und während der nächsten Jahre entstanden daher fast nur Musikstücke kleinen Umfanges für das Pianoforte, wie das Kompositionsverzeichnis Schumanns erweist. Von denselben gehören dem Jahre 1838 an: die „Novelletten", op. 21, die „Kinderszenen", op. 15 und die „Kreisleriana", op. 16. Zwei dieser Werke, das erste und dritte, bieten ebensoviel Interesse in musikalischer wie psychologischer Hinsicht dar. Sie zählen zu denjenigen Kompositionen, in betreff deren Schumann unterm 5. September 1839 an Dorn schrieb: „Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Clara gekostet, manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Konzert (op. 14), die Sonate (op. 11), die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinah allein veranlaßt".

Bezüglich der Opera 21 und 16 meldete Schumann seinem Freunde Fischhof: „So ist mir's noch nie von Herzen gegangen, als in der letzten Zeit — drei Hefte Novelletten[1] (größere zusammenhängende abenteuerliche Geschichten), Kinderszenen, sehr leicht für Kinder von einem großen —". Kurz vorher schrieb er an Becker: „Ich möchte vor lauter Musik zerplatzen und muß komponieren", und am 22. April an Krägen: „es drängt mich oft so zum Schaffen, daß ich's auch mitten im Meer auf einer einsamen Insel nicht lassen könnte. ... Es strömt mir manchmal über jetzt, weiß nicht, wo ich aufhören soll. Sie macht mich ganz glücklich, diese Kunst". Um dieselbe Zeit sagte er seiner Clara: „Diese Musik jetzt in mir,

[1] Wie es scheint, hatte Schumann anfänglich vor, die Novelletten in drei Heften erscheinen zu lassen, doch verteilte er sie bei der Herausgabe auf vier. Mit den darin befindlichen Stücken entstand zugleich jedenfalls Nr. 9 in op. 99, und ebenso die in op. 124 enthaltenen Nummern 9, 10, 14 und 18, wie die darüber gesetzten Jahreszahlen beweisen.

und welche schönen Melodien immer. ... Meine Musik kommt mir jetzt selbst so wunderbar verschlungen vor bei aller Einfachheit, so sprachvoll aus dem Herzen, und so wirkt sie auf alle, denen ich sie vorspiele, was ich jetzt gern und häufig tue".

Die vorstehenden Briefauszüge lassen deutlich erkennen, wie sehr Schumann sich durch seine schöpferische Tätigkeit nunmehr befriedigt fühlte. Und er durfte es mit vollstem Rechte, denn die oben erwähnten, damals entstandenen Werke bilden mit Einschluß der „Phantasiestücke" (op. 12) ohne Frage den Höhepunkt dessen, was von ihm bis dahin geleistet worden war. Diese Ansicht erhält ihre Bestätigung durch das Urteil, welches Schumann selbst einige Jahre später darüber aussprach. „Die Kreisleriana, die Phantasiestücke, die Novelletten und ein Heft Romanzen (es ist mit ihnen op. 28 gemeint) halte ich für meine besten Klavierkompositionen", schrieb er im Mai 1843 an Koßmaly, und im Januar 1844 wiederholte er dies ausdrücklich. Die „Kinderszenen", welche man jedenfalls um ihrer liebenswürdigen Schönheit willen auch dazu rechnen darf, erwähnt Schumann hier nicht, vielleicht, weil sie inhaltlich mit op. 16, 12 und 21 nicht rivalisieren können. Dagegen gesellt er diesen von ihm ausgezeichneten Werken die Romanzen op. 28 hinzu, welche jedoch nicht 1838, sondern erst 1839 nach seiner Rückkehr von Wien komponiert wurden.

Die Novelletten, op. 21, verdanken ihre Entstehung, wie schon aus der brieflichen Äußerung Schumanns gegen Dorn erhellt, besonderen Umständen. In diesem Werk, welches im Juli 1839 mit der Zueignung an Henselt in vier Heften zu je zwei Stücken erschien, wird gleichsam die Skala vom Frohsinnigen, Hellen und Kräftigen bis zum Melancholischen durchschritten. Man kann sagen, daß die darin enthaltenen Tonsätze ein Spiegelbild der Seelenzustände geben, die den liebenden Mann damals erfüllten. Bald sind es Ausbrüche banger, wehmütiger, bald auch wonniger, beglückter, dann aber wiederum schmerzlicher Empfindungen, welche uns aus ihnen in poetisch verklärten Weisen entgegentönen.

An Clara schrieb Schumann am 6. Februar 1838: „Da habe ich Dir denn auch so entsetzlich viel komponiert in den letzten drei Wochen — Spaßhaftes, Egmontgeschichten, Familienszenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswürdiges — und das ganze Novelletten genannt, weil Du Clara heißt und „Wieckètten" nicht gut genug klingt[1].

[1] Bezieht sich, wie Litzmann (I, 178) angibt, auf die mit Clara gleichnamige Sängerin Clara Novello, die 1837—1838 in Leipzig auftrat.

Ihrem künstlerischen Gehalt nach möchten die in den freien Lied- und Rondoformen sich bewegenden Novelletten auf eine Linie mit den Phantasiestücken zu stellen sein, sie sind aber doch teilweise nicht so konzis und plastisch gestaltet, wie diese. Dennoch erwecken sie durch die Mannigfaltigkeit und den Reichtum der in ihnen beschlossenen Stimmungen, sowie durch die ebenso geistreiche wie originelle Art der Darstellung einen ungewöhnlichen Anteil.

In Schumanns Briefen findet sich über diese Schöpfung eine weitere bemerkenswerte Äußerung gegen Hirschbach, dem er nach der Herausgabe derselben sagte, die darin enthaltenen Stücke seien „innig zusammenhängend und mit Lust geschrieben, im Durchschnitt heiter und obenhin, bis auf einzelnes", wo er „auf den Grund gekommen".

Als eine gesteigerte Fortsetzung der Novelletten darf das unter dem Namen „Kreisleriana" im Oktober des Jahres 1838 veröffentlichte Klavierwerk betrachtet werden, dessen einzelne Nummern — es sind deren acht — gleichfalls die freie liedformartige Bildweise erkennen lassen. Dieser Zyklus war das Produkt so prägnanter, unmittelbar zur Aufzeichnung drängender Eingebungen, daß er binnen kurzer Zeit niedergeschrieben werden konnte. Am 16. April 1838 meldete er Fischhof: „ein neues Opus ist fertig worden in wenig Tagen „Kreisleriana". Da gibts zu denken dabei". Drei Tage nachher schrieb er seiner Clara: „Denke, seit meinem letzten Briefe habe ich wieder ein ganzes Heft Dinge fertig. „Kreisleriana" will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen, und will es Dir widmen — ja Dir wie niemandem anderem[1], da wirst Du lächeln, wenn Du Dich wiederfindest".

Diese „Phantasiebilder", wie Schumann das Werk in seinem Kompositionsverzeichnis nennt, waren ihm begreiflicherweise ganz besonders ans Herz gewachsen. Seinem belgischen Verehrer Simonin de Sire sagte er: „Das Stück „Kreisleriana" liebe ich am meisten von diesen Sachen", nämlich von den während der Jahre 1838 bis 1839 entstandenen Kompositionen. Tatsächlich ist dies Werk auch in jeder Beziehung bedeutender nicht nur als die Novelletten, sondern als alles, was demselben vorangegangen war. Überall offenbart sich in ihm eine Energie der Leidenschaft, wie sie nur in

[1] Die Widmung wurde indessen Chopin zuteil. Eine zweite Ausgabe der „Kreisleriana" erschien 1850 bei Whistling in Leipzig. 1858 ging der Verlag des Werkes an G. Heinze über.

wenigen Klavierkompositionen Schumanns zu finden ist. Dazu gesellen sich seltener Reichtum der Phantasie, Tiefe der Empfindung und treffliche Beherrschung des Stofflichen.

Die Bezeichnung „Kreisleriana" ist offenbar dem gleichnamigen „Phantasiestück" des Erzromantikers E. T. A. Hoffmann entlehnt. Wie in diesem literarischen Erzeugnis die Leiden des Kapellmeisters Kreisler, hinter dem sich der Dichter selbst verbirgt, mit dem Worte geschildert werden, so läßt Schumann in seinem Werke die mannigfachen Regungen des Liebeswehs, welches damals seine Seele durchzitterte, hier in herrlicher Tonsprache ausklingen. Er hätte die Komposition ebensowohl mit „Wertheriana" oder auch mit „Schumanniana" betiteln können. Aber es scheint, daß das Anlehnen an die Figur des Hoffmann-Kreisler ihm passender gewesen ist, weil man sie sich am Klavier zu denken hat. Schumann brachte in der Kreisleriana die intensive Gefühlsschwärmerei, von der er damals erfüllt war, zum bewundernswerten Ausdruck, jene schwermütige, bald keusch verschleierte, bald leidenschaftlich durchbrechende Sehnsucht nach der Gemeinschaft seiner Liebe. Und er tat es mit der Vollkraft des Genius. In keinem zweiten Klavierwerke offenbart er eine so reiche, phantasievolle Stimmungswelt, ein so schwungvoll poetisches, gemütvertieftes und geläutertes Schauen; nie ist er mehr Tondichter in des Wortes eigentlicher Bedeutung gewesen, als eben hier.

Kurz vor Vollendung der Kreisleriana komponierte Schumann die lieblichen „Kinderszenen", op. 15, welche sein tondichterisches Vermögen von einer völlig anderen Seite zeigen: es sind poetische Rückblicke des Mannes auf die Jugendzeit. Bald nach Mitte März des Jahres 1838 gab Schumann seiner Braut Nachricht von der Existenz dieses reizenden Werkes[1]. „Ich habe erfahren", so lautet seine briefliche Mitteilung an sie, „daß die Phantasie nichts mehr beflügelt, als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas, wie das wieder in den letzten Tagen der Fall war, wo ich auf Deinen Brief wartete und nun ganze Bücher voll komponierte — Wunderliches, Tolles, gar Feierliches — da wirst Du Augen machen, wenn Du es einmal spielst: überhaupt möchte ich jetzt oft zerspringen vor

[1] Dasselbe erhielt seinen völligen Abschluß erst in der zweiten Hälfte des April (1838), denn am 13. dieses Monats teilte er seiner Clara mit, daß die Kinderszenen wohl bis zu ihrer Rückkunft (von Wien) fertig sein würden, mit der Bemerkung, er habe sie sehr gern und mache viel Eindruck damit, wenn er sie vorspiele, vorzüglich auf sich selbst, wie er scherzend hinzufügte.

lauter Musik. Und daß ich es nicht vergesse, was ich noch komponiert — War es wie ein Nachklang von Deinen Worten, wo Du mir einmal schriebst, „ich käme Dir auch manchmal wie ein Kind vor" — kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide und hab' da an die dreißig kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und Kinderszenen genannt habe. Du wirst Dich daran erfreuen, mußt Dich aber freilich als Virtuosin vergessen. — Das sind denn Überschriften wie „Fürchten-machen" — „Am Kamin" — „Hasche-Mann" — „Bittendes Kind" — „Ritter vom Steckenpferd" — „Von fremden Ländern" — „Kuriose Geschichte" usw. und was weiß ich? Nun, man sieht alles, und dabei sind sie leicht zum Blasen".

Die Schlußbemerkung: „leicht zum Blasen" kann nur für vorgeschrittenere Spieler gelten, die schon einigermaßen mit Schumannscher Klaviermusik vertraut sind. Denn obwohl die Kinderszenen keine besonderen technischen Schwierigkeiten enthalten, so erfordert ihre Wiedergabe doch eine nicht geringe pianistische Gewandtheit und überdies eine sinnvolle Auffassung, weshalb Schumanns an Fischhof gerichtete Äußerung: „sehr leicht für Kinder" nicht zutreffend erscheint. Indessen ist dies Werk nebst dem „Album für die Jugend" (op. 68) wohl geeignet zur vorbereitenden Einführung der musikbeflissenen Jugend in den Geist der Schumannschen Tonsprache, sowie in seine eigentümliche Klavierbehandlung.

Mit reinem, echt kindlichem Gemüt sind in den Kinderszenen mannigfache Momente jugendlicher Lebens- und Empfindungsart musikalisch illustriert. Es gehört keine erhebliche Einbildungskraft dazu, um dem Tondichter, der schließlich einen schüchternen, gleichsam fürbittenden Abschied zugunsten seiner Lieblinge nimmt, in seinen poetischen Intentionen zu folgen. Alles zeugt vom ersten bis zum letzten Stück von einer seltenen Sinnigkeit des Ausdrucksvermögens für das Naive, duftig Zarte. Mit dem feinsten Takte ist hier eine Saite angeschlagen, die noch nachklingen wird, wenn längst schon der Flugsand der Zeit alle jene vielen Erzeugnisse verschüttet hat, welche im Gefolge dieser in ihrer Art einzigen Kunstschöpfung aufgetaucht sind. Die Bedeutung derselben wurde anfangs in einzelnen Fällen total verkannt, wie aus folgender, ziemlich erregter Kundgebung Schumanns an Dorn hervorgeht. Diesem schrieb er 5. September 1839: „Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinder-

szenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe[1] vorschwebten beim Komponieren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung. Rellstab sieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus manchmal und will nur Akkorde".

Die Kinderszenen, welche durchaus der einfachen Liedform angehören, haben weiteste, allgemeinste Verbreitung gefunden, und gehören zu denjenigen Werken Schumanns, welche seinen Ruf als Tonsetzer mit zuerst in der musikalischen Welt begründeten. Es sind Meisterstücke, in denen Form und Inhalt einander vollkommen decken.

[1] Einer dieser Kinderköpfe dürfte in Henriette Voigts ältestem Töchterchen Namens Ottilie (später Frau Dr. Gensel in Leipzig) zu suchen sein, denn dieser seiner Freundin schrieb Schumann 11. August 1839: „An Herrn Voigt meinen herzlichsten Gruß und an Ottilien und ihre großen blauen Augen; die passen in meine Kinderszenen".

Schumann in Wien.

Gegen Ende September 1838 waren Schumanns Maßnahmen für Wien so weit gediehen, daß er die von langer Hand vorbereitete Reise dahin endlich antreten konnte. Er tat es in der Hoffnung, dort nicht nur seine persönlichen Wünsche verwirklichen, sondern zugleich auch den öffentlichen Musikzuständen der Kaiserstadt nützlich sein zu können. Über seinen mehrmonatlichen Aufenthalt in derselben und über dasjenige, was er bezüglich seiner Pläne zu erstreben suchte, besitzen wir eine Reihe inhaltreicher Zuschriften an Clara Wieck, an seine Familie, sowie an andere ihm werte Persönlichkeiten. Da diese Briefe ein interessantes und anschauliches Bild von Schumanns Leben und Treiben in Wien geben, so mögen dieselben hier in Form größerer Auszüge in chronologischer Folge mitgeteilt werden. Zunächst berichtete Schumann, wie leicht begreiflich, an seine Verlobte, und zwar folgendes:

Wien, den 8. Oktober 1838.

„Meinen Brief aus Prag wirst Du glücklich erhalten haben. Viel möchte ich Dir mitteilen, viel Ernstes und Lustiges, was sich auf der Reise begeben. ...

So viel sehe ich, daß die Zeitung in ganz anderer Weise hier redigiert werden muß — zu ihrem Schaden und zu dem aller ehrlichen Leute. Darüber noch später. Und ob ich überhaupt die Erlaubnis erhalte, ist wohl auch noch die Frage. Sinne schon jetzt darüber nach, was wir dann tun! Soll ich mich Haslingern vertrauen? er benimmt sich sehr gut und freundlich. Gesagt habe ich ihm aber noch nichts von meinen Plänen, mit Fleiß; man darf nicht gleich alles verlangen. In den nächsten Tagen wird es sich aber entscheiden. Heute gehe ich zu Fürst Schönburg und Sedlnitzky[1], der mich anzunehmen versprochen. Du erhältst gleich Nachricht, sobald ich Dir etwas Gutes melden kann.

Vesque ist mir nun der Liebste von allen. Einiges Unglück ist es, daß gerade jetzt seine Oper gegeben wird, die manches Artige enthält, aber ein Mischmasch von Wollen und nicht Können. ... — — — — Montag Nachmittag. Zuerst Dir die frohe Nachricht,

[1] Graf Sedlnitzky war kaiserl. Chef der Polizei- und Zensurbehörde in Wien.

daß mich Sedlnitzky sehr freundlich aufgenommen und mir seinen Beistand versprochen. ... [Er] sagte, daß gar nichts im Wege stünde, sobald sich Haslinger als Verleger nennte, und daß ich zuerst mich an diesen wenden müßte. Anders wäre es, sollte mein Name als Herausgeber auf die Zeitung kommen; es wäre noch kein Beispiel da, daß dieses einem Ausländer gestattet worden wäre. Wenn ich dieses erlangen wolle, so müßten sie sich erst genauer nach meinen Verhältnissen usw. erkundigen. ... Ich ging hierauf in die Staatskanzlei zu Vesque, der sehr erfreut war, daß S. es wenigstens nicht rundum abgeschlagen und mir zuletzt riet, im Falle nämlich Haslinger nicht eingehen sollte —: daß ich ein Österreicher werden müsse. So steht es und sieht mir alles etwas „weitschichtig" aus. Mein Nächstes morgen ist nun, mit Haslingern zu sprechen. ... Ich bin so ernst jetzt; von der Wiener Fröhlichkeit habe ich noch nichts gespürt. — — — —"

Der folgende Brief ist zwei Tage später von Schumann an seine Familie in Zwickau gerichtet.

„Gleich zwei Tage nach meiner Ankunft hier wurde ich durch so trübe Nachrichten aus L. erschreckt, daß sich mein Sinnen nur allein dahin richtete. Der alte r... K..., durch unser energisches Handeln nur noch wütender worden, hatte von neuem in Clara gestürmt, die ihm aber ruhig und ernst sich entgegengesetzt. Was seitdem geschehen, weiß ich nicht, doch fürchte ich vieles. Meine Bitte an Clara, sich schon jetzt von ihrem Vater zu trennen und bei Euch eine Zeitlang zu leben, ist vielleicht zu spät gekommen. Kommt sie aber, so werdet Ihr sie gewiß wie eine Schwester aufnehmen. Sollte sie Geld brauchen, so gebt Ihr ihr gewiß was sie braucht; Ihr empfangt es im Augenblick von mir in Wechseln zurück. So bin ich denn in meiner Unternehmung noch nicht weit vorgeschritten. Die Stadt ist so groß, daß man zu allem die Hälfte Zeit mehr braucht. Aufgenommen hat man mich überall mit Freundlichkeit, auch der Polizeiminister, bei dem ich vorgestern Audienz hatte. ... Unsre große Hoffnung ist auf Fr. v. Cibbini[1]

[1] Catharina Cibbini, geb. 1790 in Wien, gest. 1858 daselbst, war die Tochter Leopold Kozeluchs und seit 1812 mit dem Rechtsanwalt Cibbini verheiratet. Unter Anleitung ihres Vaters, später unter derjenigen Clementis, hatte sie sich zur Pianistin gebildet. Auch in der Komposition versuchte sie sich. Nachdem sie zur ersten Kammerfrau der Kaiserin ernannt worden, zog sie sich ins Privatleben zurück, während sie vorher als Konzertspielerin wirksam gewesen war.

gestützt; sie kann alles! Clara hat einen herrlichen Brief an sie geschrieben und ihr alles vertraut. Sie kommt aber erst bis zum 24sten zurück.

Die wichtigsten Besuche hab' ich ziemlich alle abgetan. ... Euch aber im Vertrauen es zu sagen: lange und allein möchte ich hier nicht leben; ernstere Menschen und Sachen werden hier wenig gesucht und wenig verstanden. Einen Ersatz gibt die schöne Umgebung. Gestern war ich auf dem Kirchhof, wo Beethoven und Schubert liegen. Denkt Euch, was ich auf Beethovens Leichenstein fand: eine Feder[1], noch dazu eine aus Stahl. Das war mir ein gutes Zeichen; ich werde sie heilig aufbewahren.

Kurrers[2] haben mich sehr lieb aufgenommen, wie alle Prager. ... Mit knapper Mühe hab' ich eine Stube in der Stadt gefunden, merkt es Euch, Schön Laternengasse Nr. 679 im ersten Stock, was nicht mehr kostet für einen Monat als 22 Gulden C.-M. Für Fremde, die die Wege und Stege noch nicht verstehen, ist es fürchterlich teuer. ...

Einen Vertrauten hab' ich in so kurzer Zeit natürlich noch nicht finden können, und so zehre ich alles in mich hinein. Ich könnte krank werden, wenn mir nicht so viel durch den Kopf ginge. Einen großen Genuß macht mir die ganz treffliche Oper, namentlich die Chöre und das Orchester. Davon haben wir in Leipzig keinen Begriff. ...

Clara ist hier wahrhaft vergöttert worden; wo ich hinhöre, sagt man mir's und spricht in den liebendsten Ausdrücken von ihr. Ein aufmunternderes Auditorium kann man aber schwerlich in der Welt finden; es muntert viel zu viel auf. ...

Nun in den nächsten Wochen wird es sich mit unsern Angelegenheiten entscheiden. Kann ich nicht hier bleiben, so ist mein fester Entschluß, ich gehe nach Paris oder London[3]. Nach Leipzig komme ich nicht zurück".

Je näher Schumann seinem Ziel bezüglich Wiens zu kommen

[1] Schumann benutzte später diese Feder in pietätvoller Erinnerung bei ganz besonderen Anlässen, so z. B. bei Niederschrift seines Aufsatzes über Fr. Schuberts C-Dur-Symphonie und dann zur Aufzeichnung seiner B-Dur-Symphonie.

[2] Dieselbe Familie, welche Schumann zur Frühjahrszeit 1828 in Augsburg besuchte. Vergl. S. 33.

[3] Dieser in Erregtheit gemachten Äußerung wurde weiter keine Folge gegeben. Man sieht aber, daß Schumann geneigt war, das Äußerste zu wagen, um zum Ziele zu gelangen.

hoffte, desto mehr Schwierigkeiten traten hervor. Darüber kam er bald schon ins klare. Seiner Braut meldete er unterm 23. Oktober: „Mit der Zeitungsangelegenheit steht es so wie ich gedacht, daß es kommen würde. Mit Haslingern konnte ich mich nicht vereinigen; er wollte unumschränkter Eigentümer des Blattes werden, Friesen nicht die Kommission für Norddeutschland lassen, was ich alles natürlich nicht eingehen konnte. — — — So wandte ich mich denn an Gerold, einen vortrefflichen alten würdigen Mann, der die Zeitschrift für Friesens Rechnung besorgen wird und seinen Namen als Verleger auf den Titel setzt. — — —"

Zwei Tage darauf schrieb er an dieselbe: „Manches habe ich in dieser Zeit gesehen von Menschen und Dingen, mich mit den hiesigen Verhältnissen vertraut gemacht, überall hin gespürt, wo ich für uns etwas zu finden glaubte. — — — — Es fehlt durchaus nicht an Sinn für Gutes, aber an Gemeinsinn und Zusammenwirken. Die kleinlichen Koterien müssen auseinander gesprengt, die verschiedenen Parteien einander näher gebracht werden; dies aber auf offene ehrliche Weise. Mittel hat Wien ebenfalls in Fülle, wie wohl keine andere Stadt; aber es fehlt ein Oberhaupt wie Mendelssohn, der sie verschmölze und beherrschte. Auch lassen sie sich hier gern leiten, horchen aufmerksam zu, wenn es recht vorgebracht wird, ja einzelne unter den Besseren hoffen förmlich auf einen Messias, dem sie gleich selbst Krone und Zepter anbieten würden. So gäbe es denn sicher hier für die Zeitung viel zu tun, aber ein großes Hindernis ist wieder die Zensur. Du glaubst nicht, wie weit es damit gekommen, was die alles tilgen kann. Von allen Seiten höre ich es; auch Haslinger sagte mir in dieser Beziehung; „Sie werden es bereuen, hierher gekommen zu sein; denken Sie an mich".

Obwohl Schumann während der ersten Zeit seines Wiener Aufenthaltes vielseitig in Anspruch genommen war, gedachte er doch getreulich seiner Zeitung daheim und tat alles, was er aus der Ferne tun konnte, um ihren ungeschmälerten Fortgang zu sichern. Seinem bewährten Freunde Zuccalmaglio, welcher inzwischen in Leipzig gewesen war, sagte er in einer Zuschrift vom 19. Oktober: „Man schreibt mir nicht von Leipzig, daß Sie etwas für die Zeitschrift zurückgelassen hätten. Haben Sie die Baurede nicht vergessen? Oder sonst etwas, was sich für die ersten Nummern des künftigen Bandes, der hier erscheinen soll, besonders schickte? etwas Heiteres, Novellenartiges für die Wiener, ja nichts Katilinarisches, was hier

15*

nicht verstanden wird. Zwar ist das Erscheinen der Zeitschrift in Wien noch nicht kundgemacht. Sie glauben kaum, welche Schwierigkeiten die Zensur macht, und die Verleger auch, die für ihren Strauß, Proch usw. fürchten. — Indes hoffe ich es doch noch bis Neujahr in Ordnung zu bringen. ... Über Wien selbst hab' ich meine eigenen Gedanken; ich passe nicht unter diesen Schlag Menschen; die Fadheit ist denn doch zuzeiten zu mächtig. Indes wird genauere Bekanntschaft mit den einzelnen von diesem Urteil manches löschen. ..."

An Lorenz, seinen Vertreter als Redakteur der Zeitschrift richtete Schumann acht Tage später eine Zuschrift, in der es heißt:

„Eben erhalte ich die Nummern 29 und 30 und wurde dadurch recht lebendig an Sie erinnert und was ich Ihnen schon für Angsttropfen gekostet haben mag. Über meine Angelegenheiten kann ich leider noch nichts Sicheres mitteilen. ... Durchzusetzen ist es jedenfalls, daß die Zeitschrift, wenn noch nicht zu Neujahr, doch vom Juli 1839 an in Wien erscheinen könnte. Wäre es durchaus unmöglich, bis Neujahr mit allem zustande zu kommen, so müßte ich Sie bitten, die Redaktion für ein halbes Jahr noch förmlich zu übernehmen. ...

Zum Arbeiten für die Zeitschrift hab' ich wirklich noch keine rechte Ruhe finden können. ... Von Leipzig erfahre ich nur wenig, was mich oft sehr traurig macht".

Er bittet weiter um Auskunft vor allem über den Vorrat an Manuskripten, fragt, ob gewisse Mitarbeiter sich fleißig erwiesen hätten, ob der oder jener Artikel bald erscheinen oder lieber zurückgelegt werden solle und manches andere. Auch er selbst hatte in Wien bereits allerlei Interessantes für die Zeitung aufgetrieben: über die Wiener Oper, Originalbriefe von Mozart, Beethoven und Hummel.

Von Interesse sind noch zwei Stellen dieses Briefes: „Hüten Sie sich ja recht, etwas aufzunehmen, was der hiesigen Zensur Anlaß zur Unzufriedenheit geben könnte. Sie glauben nicht, welche Macht diese hat, die ordentlich an die Zeit der Vehme erinnert", und „Meine Meinung über die hiesigen Musikzustände auszusprechen, muß ich mich jetzt noch hüten, um nicht das Gastrecht zu verletzen".

Trotz aller ihm entgegentretenden Schwierigkeiten hoffte Schumann noch immer, wenn auch unter Opfern, die Verlegung der

Zeitschrift nach Wien durchsetzen zu können. In diesem Sinne schrieb er (3. November) an Clara: „Also bleibt es fest bei Wien und lege ich alles darauf an, daß Dich hier eine heitere Zukunft erwarten soll. Nur meine schöne Zeitung dauert mich. Nach allem was ich bis jetzt erfahren und mit eigenen Augen gesehen, ist es (wegen des Niederdrucks von oben) kaum möglich, daß hier etwas Poetisches, Lebendiges, Offensinniges aufkommen könne. Nun bin ich dennoch entschlossen, wenn nicht bis Neujahr, so bis zu Juli 1839 die Zeitung hierher zu verlegen; ich will es versuchen wenigstens. Schneidet man mir aber zu sehr herum an meinen Flügeln, daß man mich am Ende in Leipzig und Norddeutschland für feig und matt und verändert ausschilt, so weiß ich vorderhand nicht was dann anfangen".

Weitere Mitteilungen über Wien enthält ein Brief Schumanns an seine Schwägerin Therese vom 18. Dezember, aus dem ebenfalls einiges mitgeteilt sei[1]:

„Bogen und Bücher hätt' ich Dir vollzuschreiben und kann keine Zeit finden. Für heute sollst Du nur einen Gruß zum heiligen Abend bekommen. Du wirst ihn wohl so feiern wie ich — den Kopf in die Hände gestützt, an Altes, Vergangenes denkend — ich werde in den Gedanken bei Dir sein mit meiner Clara, sehe Dich einen Baum anputzen — ja die schöne Zeit wird noch kommen, wo wir Drei uns bescheren wollen, vielleicht eher als jemand glaubt. ... Glaubst Du, Therese, hinge es von mir ab, morgen ginge ich nach Leipzig zurück. Leipzig ist gar kein so kleiner Ort, als ich gedacht. Hier klatschen und kleinstädtern sie trotz Zwickau. Namentlich muß ich mich als eine öffentliche Person von Ruf ungemein in acht nehmen; sie lauschen mir jedes Wort ab. Auch zweifle ich, ob an der sogenannten Wiener Gutmütigkeit mehr ist als ein bloßes freundliches Gesicht. ... Und nun namentlich Künstler suche ich vergebens, d. h. Künstler, die nicht allein eines oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern ganze Menschen, die den Shakespeare und Jean Paul verstehen. Nun — der Schritt ist getan und mußte getan werden. Die Zeitung verliert aber offenbar, wenn sie hier erscheinen muß. Das tut mir sehr weh. Hab ich nur erst meine Frau, dann will ich alles vergessen, was mir die ganze Sache für Kummer und schlaflose Nächte gemacht. Viel könnte ich Dir erzählen von meinen großen Bekanntschaften, ... und daß ich mich

[1] Der vollständige Brief in den Briefen, N. F. (2. Aufl.) S. 143f.

oft sehr wohl befinde, aber noch viel öfters zum Erschießen melancholisch. ..."

Aus diesen Mitteilungen ergibt sich bereits, daß Schumanns illusorische Vorstellungen von Wien geschwunden waren, nachdem er die dortigen Verhältnisse aus eigener Anschauung genauer hatte kennen lernen. Zwar schreibt er noch unmittelbar vor seinem Weggange, am 31. März, an Hirschbach: „doch hab ich das Leben [in Wien] in vieler Hinsicht lieb gewonnen. Und dann die reizende Landschaft um Wien, wie es denn nun in einem katholischen Land viel für die musikalische Phantasie gibt". Aber bereits am 10. Januar hatte er sich gegen E. Montag ziemlich unverhohlen ausgedrückt: „Mein Urteil über Wien fängt sich nach und nach zu ändern an. Das Kunsttreiben ist wenig nach meinem Geschmack, doch darf ich noch nicht öffentlich reden, später, wenn die Zeitschrift ganz hier erscheint, ... werde ich wohl einmal hineinleuchten mit einem großen Schwerte".

Man sieht, noch hoffte er damals auf eine Verwirklichung seiner Pläne. Aber Anfang Februar schreibt er tief verstimmt, da er erfahren hatte, Sedlnitzky sei nicht gewillt, die Konzession zu erteilen, an Clara: „Meine Überzeugung, daß hier keine gute Zeitschrift aufkommen kann, wächst immer mehr, und eine musikalische vollends nicht, da Wien so sehr außer Verbindung mit Mitteldeutschland". „Meine Lage hier wird immer bedenklicher", heißt es, ebenfalls an Clara, einige Tage später (am 10. Februar).

Auch die persönlichen Bekanntschaften, welche Schumann machte, sagten seinem stillen, ernsten und meist nachdenklich in sich gekehrten Wesen größtenteils nicht zu. „Ich passe nicht unter diesen Schlag Menschen", schreibt er seinem Freunde Zuccalmaglio schon kurz nach seiner Ankunft in Wien. Schumann war um so weniger auf den heiteren und lebenslustig gemütlichen Wiener Ton gestimmt, als seine eigenen gemütbedrückenden Angelegenheiten ihn gänzlich erfüllten und fortwährend beschäftigten. Abgesehen von den ausgezeichneten Leistungen der dortigen Hauptbühnen, erweckten nur noch die hochbedeutsamen künstlerischen Reminiszenzen der Vergangenheit Wiens und dessen naturschöne Umgebungen Sympathie in ihm. Demgemäß sprach er sich in seinem begeisterungsvollen Bericht[1] über die von ihm aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgezogene Es-Dur-Symphonie Franz Schuberts aus, wie folgt: „Es ist wahr,

[1] S. Schumanns Gesammelte Schriften, Aufl. IV. Bd. II. S. 231.

dies Wien mit seinem Stephansturm, seinen schönen Frauen[1], seinem öffentlichen Gepränge, und wie es von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister, muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein. Oft wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mirs in Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethovens Auge unstät hinübergeschweift, wie Mozart träumerisch oft den Lauf der Donau, die überall durch Busch und Wald zu verschwimmen scheint, verfolgt haben mag, und Vater Haydn wohl oft den Stephansturm sich beschaut, den Kopf schüttelnd über so schwindlige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansturmes und des fernen Alpengebirgs zusammengedrängt und mit einem leisen katholischen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und steht nun vollends die reizende Landschaft vor uns, so werden wohl auch Saiten rege, die sonst nimmer in uns angeklungen haben würden".

Daß Schumanns mißmutige Äußerungen über Wien und seine Bewohner wesentlich mit in der Erfolglosigkeit seiner Bemühungen bezüglich der Musikzeitung ihren Grund hatten, kann keinem Zweifel unterliegen. Seine Hoffnungen waren dadurch vernichtet worden, und dies mußte ihn begreiflicherweise verdrießlich machen. Nachdem er die unübersteiglichen Hindernisse, welche seinen Wünschen und Plänen entgegen standen, erkannt hatte und damit die Nutzlosigkeit weiterer Schritte, gab er Wien auf. Seinem Freunde Zuccalmaglio schrieb er (10. März 1839): „Weder die Zeitung noch ich bleiben hier, wir passen auch im Grunde nicht hierher. Die Sache hat sich nach genauer Erwägung als nicht vorteilhaft herausgestellt. Das Haupthindernis ist die Zensur. Bis spätestens Ende April hoffe ich wieder in Leipzig zurück zu sein, mit neuer Kraft, mit mancher Erfahrung mehr mich der Zeitung anzunehmen, die während meiner Abwesenheit allerdings gelitten hat".

Sobald Schumann darüber ins klare gekommen, daß er unter

[1] Schumann hatte ein offenes Auge für weibliche Schönheit. Vor seiner Wiener Reise schrieb er seiner Braut: „ich bin einer der größten Verehrer von schönen Frauen- und Mädchengesichtern — ich kann da ordentlich schmunzeln und schwimmen gleichsam in Lobeserhebungen über Euer Geschlecht. Wenn wir also manchmal durch Wiens Straßen wandeln und es begegnet uns was Hübsches, daß ich ausrufe: „Nein Clara! sieh nur dieses Götterkind, und so etwas", so erschrick nicht und schelte nicht".

den obwaltenden Umständen nichts besseres tun könne, als wieder nach Leipzig zurückzukehren, war seine erste Sorge, sich das dort bisher innegehabte Logis zu sichern, welches in jeder Beziehung seinen Wünschen so vollständig entsprochen hatte, daß er sich bereits im September 1837 bei Frau Devrient förmlich in Pension gegeben. Damals schrieb er ihr:

„Lachen Sie nicht über mich, meine gütige Frau — ich will nämlich Ersparnisse machen und biete mich Ihnen zwiefach an, erstens als Kostgänger, dann als Wäsche-Verbundener. ...

Auf beiliegendem Zettel finden Sie alles, was ich liebe und verabscheue. Einfach und kräftig ist höchster Wahlspruch — und ein flüchtiger Blick in Ihre Küche hat mir das längst verbürgt. Mehr als ein Gericht hab ich wohl gern, aber nicht nötig — Suppen sehr usw. Was die Wäsche anbelangt, so sagte mir meine Schwägerin längst, sie wäre zu teuer, zu wenig gewaschen. Vielleicht stimmen Sie in meine Bitte. Wohlfeil müßte freilich alles erstaunlich sein — ich will ja sparen. Aber lachen Sie nicht, sondern sein Sie gut gesinnt

Ihrem

ergebenen Verbundenen

R. Schumann.

Speisezettel eines Sparenden. Nichts Fettes, nichts Süßes.

Höchste Lieblingsspeisen[1]:

Rindfleisch mit Reis, Nudeln, Gräupchen u. dgl.
Kalbfleisch, Schöpsenfleisch, Schweinefleisch, seltener, wenn nicht fett ist.
Braten, alle, wenn nicht fett —
Mehlspeisen, keine, durchaus keine.
Eierspeisen, gern.
Suppen, Bouillon, sehr gern.
Früchte, Eingemachtes, nicht.
Salate, sauer, alle.
Fisch, alle, ausgenommen Aal.
Gemüse, sehr gern, außer die süßen; wie Möhren usw.

[1] Zu den Lieblingsgerichten Schumanns gehörten noch „saure Schweinsnieren". In Düsseldorf fragte er mich einmal, ob ich diese von ihm als „delikat" bezeichnete Speise kenne, und da ich es verneinte, lud er mich für den Abend des folgenden Tages zum Nachtessen ein, da ich dann mit diesem Gerichte regaliert wurde, dem ich freilich keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen konnte.

Der guten, von seiten seiner Wirtin ihm gewährten Verpflegung eingedenk, richtete Schumann an dieselbe, bevor er Wien verließ, folgende Zuschrift:

Wien, den 10. März 1839.
Montag.

Meine liebe Madame Devrient,

Wer an der Klingel zieht und wieder eingelassen sein will in dem Haus, wo es ihm so gut ging, der bin ich. Wollen Sie mich wieder vom 1. April auf mehrere Monate, so bitte ich, schreiben Sie mir schnell einige Worte, und hoffe ich, freundlich bejahende. Jedenfalls werde ich Sie und Ihre Familie bald sehen und sprechen wir dann das andere mündlich von

Ihrem
Sie herzlich verehrenden
R. Schumann.

Die Madonna von Raphael darf aber nicht fehlen? Wie? Meine Adresse ist: Schön Laternengasse Nr. 679 im 1. Stock.

Mitten in den Vorbereitungen zur Abreise traf Schumann am 30. März die Nachricht von der hoffnungslosen Erkrankung seines Bruders Eduard. Er beeilte sich nunmehr so sehr wie möglich, traf aber seinen Bruder nicht mehr lebend an, da derselbe bereits am 6. April seiner Krankheit erlag, als Schumann noch unterwegs war. Dem traurigen Eindruck stellte er sich mit Gewalt entgegen. Am 10. April schreibt er von Leipzig aus an Clara: „Unser guter Eduard ist tot — früh halb drei Uhr vorigen Sonnabend hörte ich auf der Reise genau einen Choral von Posaunen — da ist er gerade gestorben — ich weiß gar nicht, was ich dazu sagen soll und bin noch von so vielen Anstrengungen wie stumpfsinnig. Freute mich so sehr auf das Wiedersehen ... da ist mir nun alles getrübt worden, und was das Schicksal noch mit mir vorhat, ich mag gar nicht daran denken. Vielleicht will es mich durch so viel Prüfungen hindurch zum Glück führen und mich ganz selbständig und zum Manne machen. Eduard war noch der einzige, auf den ich mich wie auf einen Schützer verließ — er hielt immer so treu sein Wort — wir haben nie ein böses Wort miteinander gewechselt.“ ... Weiterhin: „Es geht nichts über zwei Brüder — und nun hab ich auch diesen verloren — doch warte nur, ich will deshalb nicht ermatten. ... Es ist heute ein Frühlingstag draußen und ich denke an kein Sterben, wenn Du noch lebst — glaubst Du nicht, daß

auch etwas vom Willen abhängt, von der inneren Energie, von der Hingebung für ein Wesen, was uns länger am Leben erhält? Und so laß uns nur getreulich ausharren. ..."

Schumann glaubte anfänglich sich auch in pekuniärer Hinsicht Sorge machen zu müssen. „Eduards Tod könnte auch für uns ein Unglück sein, ... wenn ich nun ein ganz armer Mann würde und Dir selbst sagte, Du möchtest von mir lassen ..." (am 1. April). Clara antwortete, wie es Schumann erwarten konnte. Im übrigen erwiesen sich seine Besorgnisse als unbegründet.

Schumann fand in Leipzig, seinem Wunsche gemäß, wieder Wohnung bei Frau Devrient. Mit dem Verlassen Wiens war von einer Übersiedelung dahin nicht mehr die Rede. Nur in späteren Lebensjahren stellte sich bei ihm gelegentlich wieder der Wunsch ein, dort leben zu können. Wenigstens sprach er bisweilen mit sichtlichem Behagen davon. So äußerte er einmal in Düsseldorf gegen mich, daß Wien noch immer der Ort seiner Sehnsucht geblieben sei. Es sei doch die allermusikalischste Stadt, die es überhaupt gebe; aber um dies behaupten zu können, müsse man wenigstens ein halbes Jahr dort gelebt haben. Und als er im Jahre 1847 von einer Vakanz am Wiener Konservatorium erfuhr, wandte er sich sowohl an Vesque als an Nottebohm um Auskunft, indem er Neigung offenbarte, sich um dieselbe zu bewerben. Den Brief an Vesque (27. Juli 1847) beginnt er nach einigen Einleitungsworten mit dem charakteristischen Passus: „Lockt es doch den Musiker immer wieder in jenes Land, wo unser größter Meister gelebt, wo am Ende für alle Bestrebungen ein fruchtbarer Boden anzutreffen ist". — Bekanntlich kam es zu keiner Ausführung dieses Planes.

Wenn auch die Erwartungen, mit denen Schumann nach Wien gezogen war, sich nicht erfüllten, so wurde sein dortiger Aufenthalt doch für die musikalische Welt ergiebig. Zunächst sei erwähnt, daß er Franz Schuberts Bruder besuchte, und bei diesem den reichen künstlerischen Nachlaß des jung verstorbenen Meisters fand, den er so sehr liebte. Mit der ihm eigenen rühmenswerten Begeisterung für alles, was ihn sympathisch berührte, war er sogleich tätig für die Herausgabe mehrerer Schubertscher Manuskripte[1]. Die C-Dur-Symphonie sandte er dagegen an Mendelssohn nach Leipzig, welcher sie in einem Abonnementkonzerte des Gewandhauses am 12. De-

[1] S. die darauf bezügliche Zuschrift Schumanns an Breitkopf und Härtel, Briefe, N. F. S. 129.

zember 1839 zu Gehör brachte. Es war dies die erste öffentliche Aufführung, welche dem bedeutenden Werke überhaupt zuteil ward. Nach der ersten Probe zu derselben schrieb Schumann an seinen Freiberger Freund Becker: „Heute hörte ich in der Probe einiges aus der Symphonie von Franz Schubert — darin gingen alle Ideale meines Lebens auf — es ist das Größeste, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven geschrieben worden ist; selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen!" Und an seine Braut: „Clara, heute war ich selig. In der Probe wurde eine Symphonie von Franz Schubert gespielt. Wärst Du dagewesen. Die ist Dir nicht zu beschreiben; das sind Menschenstimmen, alle Instrumente, und geistreich über die Maßen, und diese Instrumentation trotz Beethoven[1] — und diese Länge, diese himmlische Länge, wie ein Roman in vier Bänden, länger als die neunte Symphonie. Ich war ganz glücklich und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Symphonien schreiben —".

Sodann schuf Schumann während seines Wiener Aufenthaltes mehreres fürs Klavier. In den ersten Wochen freilich war er durch seine geschäftlichen Angelegenheiten so in Anspruch genommen, daß er nicht viel zum Komponieren kam. „Komponiert hab' ich hier nur sehr weniges", schrieb er seiner Clara am 3. Dezember (1838), mir ists, als könnt ich's gar nicht mehr. Ich kenne das aber an mir, und es kommt dann um so stärker. Verweichlichen soll mich Wien nicht, das glaube ich Dir versichern zu können".

Zunächst entstand der zur G-Moll-Sonate (op. 22) statt des ursprünglichen Finales nachkomponierte letzte Satz und dann „Scherzo", „Gigue" und „Romanze" zu op. 32, welchen Stücken weiterhin noch die Fughette in G-Moll hinzugefügt wurde, außerdem auch noch „mehreres Kleine", wie im handschriftlichen Kompositionsverzeichnis angemerkt ist.

Gegen Ende des Jahres 1838 war Schumanns produktive Ader schon wieder ergiebiger. Darauf dürfte sich folgende an Fischhof

[1] Die Instrumentierung dieses großartigen Werkes ist nicht durchaus musterhaft zu nennen, wenigstens nicht vergleichsweise zu Beethoven, welcher in seinen Symphonien mit Ausnahme der letzten, deren Gesamtwirkung er infolge seiner Ertaubung nicht mehr zu kontrollieren vermochte, stets das sorgsam abgewogene Gleichgewicht zwischen dem Bläser- und Streicherchor innehält. In dieser Beziehung eben läßt Schuberts C-Dur-Symphonie einigermaßen zu wünschen. Aber es ist unzweifelhaft, daß er dies Mißverhältnis beseitigt haben würde, wenn er Gelegenheit gefunden hätte, seine Schöpfungen zu hören.

gerichtete Mitteilung beziehen: „Im Augenblick komponiere ich stark und möchte mich zum Lieblingskomponisten aller Wienerinnen emporschwingen". Vermutlich hatte Schumann hierbei die drei Klavierstücke „Arabeske", op. 18, „Blumenstück", op. 19 und „Humoreske", op. 20 im Sinn, deren Gestaltung sich bis in den Januar 1839 hinein zog, da sie im Kompositionsverzeichnis die erste Stelle unter den Arbeiten des genannten Jahres einnehmen.

Das Werk 18 sollte ursprünglich die Bezeichnung „Guirlande" erhalten[1]. Schumann schrieb darüber an Clara (24. Januar 1839): „Sonst habe ich fertig: Variationen, aber über kein Thema: Guirlande will ich das Opus nennen; es verschlingt sich alles auf eigene Weise durcheinander". Die „Humoreske", op. 20, brachte Schumann erst anfangs März vollständig ins Reine, denn unterm 11. dieses Monats meldete er seiner Braut: „Die ganze Woche saß ich am Klavier und komponierte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun alles schön abgemalt in meinem op. 20, der „großen Humoreske", die auch schon gestochen wird". Dies Stück hielt Schumann für die beste der drei vorgenannten Kompositionen.

Ob folgende briefliche Kundgebung vom 24. Januar 1839 auf op. 19 bezogen werden kann, ist nicht mit Gewißheit zu behaupten. Schumann berichtet da nämlich von einem entstandenen „Rondolette" (er nennt es „ein kleines"), hinzufügend: „und dann will ich die kleinen Sachen, von denen ich so viele habe, hübsch zusammenreihen und sie „kleine Blumenstücke" nennen, wie man Bilder so nennt". Die als „Blumenstück" (op. 19) bezeichnete Komposition ist wohl musivischer Art, aber doch wohl nicht aus den „kleinen Sachen", gebildet, da ihre Teile einen gewissen, wenn auch mehr äußerlichen Zusammenhang zeigen. Von den erwähnten, zum Teil in Wien entstandenen „kleinen Sachen" benutzte Schumann die „Drei Stücklein" und ein „Präludium" für sein op. 99 und einen weiteren Tonsatz für sein op. 124, wo es als Nr. 19 abgedruckt ist.

Die Werke op. 18 und 19 sind von graziöser, anmutiger und lieblicher, op. 20 aber, in welchem eine „innere", nicht mitzuspielende, sondern nur nachzuempfindende „Stimme" auftaucht, — ein echt Schumannscher Gedanke — von bedeutsamer Beschaffenheit; doch halten sie sämtlich keinen Vergleich mit den im Jahr 1838 vor der Wiener

[1] op. 18 erschien im August 1839 und ebenso op. 19 und 20.

Reise geschriebenen Kompositionen aus. Schumann selbst stellte die beiden ersten nicht hoch. Seiner Freundin Henriette Voigt zeigte er (11. August 1839) die Veröffentlichung dieser Erzeugnisse mit der Bemerkung an: „Auch sind drei neue Kompositionen (aus Wien) angelangt und warten auf Sie — darunter eine Humoreske, die freilich mehr melancholisch, und ein Blumenstück und Arabeske, die aber weniger bedeuten wollen; die Titel besagen es alle ja auch und ich bin ganz unschuldig, daß die Stengel und Linien so zart und schwächlich". Ähnlich äußerte Schumann sich nur wenige Tage später gegen Becker, dem er schrieb: „op. 18 und 19 sind schwächlich und für Damen; bedeutender scheint mir op. 20". Indessen ist das Reizvolle nicht zu verkennen, was diese mannigfaltig sich aussprechenden Tonsätze darbieten.

Ferner entstanden bis Ende März des Jahres 1839: die ersten Sätze des Faschingschwanks aus Wien, op. 26, und die „Nachtstücke", op. 23. — Letzteres Werk, welches Schumann beim Erscheinen (Juni 1840) seinem Freunde Becker widmete, wurde erst in der ersten Hälfte des Januar 1840 druckfertig, was Schumann zu dieser Zeit seiner Braut mit folgenden Worten eröffnete: „Die Nachtstücke habe ich ganz in Ordnung gebracht. — Was meinst Du, wenn ich sie so nennte: 1. Trauerzug, 2. Kuriose Gesellschaft, 3. Nächtliches Gelage, 4. Rundgesang mit Solostimmen. Schreibe mir Deine Meinung". Von diesen Überschriften sah Schumann, vielleicht mit auf Veranlassung seiner Verlobten, schließlich ab.

Die „Nachtstücke" sind phantasieartige Gebilde von prägnantem, charakteristischem Ausdruck, welcher der symbolischen Bedeutung des Titels entspricht. Dem ersten derselben gab Schumann eine besondere Interpretation, indem er an Clara brieflich (7. April 1839) darüber bemerkte: „Von einer Ahnung schrieb ich Dir; ich hatte sie in den Tagen vom 24. bis zum 27. März bei einer neuen Komposition; es kommt darin eine Stelle vor, auf die ich immer zurückkam; die ist als seufzte jemand recht aus schwerem Herzen: „ach Gott". — Ich sah bei der Komposition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche, verzweifelte Menschen, und als ich fertig war und lange nach einem Titel suchte, kam ich immer auf den: „Leichenphantasie" — ist das nicht merkwürdig. — Beim Komponieren war ich auch oft so angegriffen, daß mir die Tränen herankamen und wußte doch nicht warum und hatte keinen Grund dazu — da kam Theresens Brief und nun stand es klar vor mir".

Dieser Brief brachte Schumann die Nachricht von der bereits erwähnten hoffnungslosen Erkrankung seines Bruders Eduard, welcher derselbe am 6. April, also einen Tag vor obiger Mitteilung an Clara, erlag. Dem bezüglichen Musikstück liegt unverkennbar eine ernste Stimmung zugrunde. Die Deutung aber, welche Schumann demselben gab, würde man schwerlich zu erraten vermögen.

Seinem Freunde Simonin de Sire in Dinant schrieb Schumann aus Wien am 15. März 1839: „Schon seit Oktober bin ich hier, zunächst in Privatangelegenheiten, dann auch in musikalischen. Doch habe ich nur wenig Sympathie gefunden; immerhin bleibt Wien für einen Musiker eine vielfach anregende und bereichernde Stadt, wie denn auch hier manches geschrieben, obwohl nicht das Beste". Die in den Schlußworten ausgesprochene Bemerkung wird man nicht beanstanden, wenn man der hervorragendsten Werke gedenkt, welche Schumann vordem schon geschaffen hatte. Auch der, dem soeben erwähnten Freunde gewidmete „Faschingschwank aus Wien"[1] kann jene Äußerung nicht in Frage stellen, obwohl er eigentümlich Schönes und Bedeutsames enthält. Diese von Schumann in einer Zuschrift an Clara W. als „romantisches Schaustück" bezeichnete Komposition entstand, wie schon der Titel besagt, aus Anlaß des Karnevals, und wurde auch zum Teil während desselben komponiert. Nummer I bietet in ihren rasch wechselnden und miteinander kontrastierenden Tonsätzen, von denen der erste mehrfach wiederkehrt, gleichsam ein Bild des bunten Faschingslebens. Hat Schumann, wie sich nicht bezweifeln läßt, dies wirklich andeutend darstellen wollen, so ist es ihm trefflich gelungen. Formelle Einheit kann bei einem solchen Verfahren freilich nicht gewahrt werden, und so muß man auf diese bei dem ersten Stücke allerdings von vornherein Verzicht leisten. Anziehend bleiben aber immer die einzelnen, mosaikartig nebeneinander gestellten Sätze durch die ihnen eigene Charakteristik. Im Treiben und Wogen des Maskenspieles tönt (S. 7) auch gar humoristisch die Marseillaise hervor, ein schelmischer Scherz, über den Schumann später noch seine Freude hatte, weil dieser revolutionäre Gesang damals in Wien polizeilich verboten war.

Als Nummer II folgt eine träumerische, aber nur kurze Romanze, an welche sich ein mutwillig neckisches Scherzino (Nr. III) anschließt. Auf ein innig schwärmerisches Intermezzo (Nr. IV), welches wohl als das anziehendste und wertvollste Stück des Werkes

[1] Als op. 26 im September 1841 veröffentlicht.

bezeichnet werden dürfte, folgt dann das erst in Leipzig nach der Rückkehr von Wien geschriebene und in der Sonatenform gehaltene „Finale“ (Nr. V). Die drei letzten Sätze lassen kaum eine Beziehung zu der Idee des ersten Stückes erkennen.

Außer den vorgenannten Kompositionen wurden während des Wiener Aufenthaltes noch zu einem Konzertsatz für Klavier und Orchester, sowie zu einem Allegro in C-Moll, gleichfalls für Klavier, Entwürfe gemacht, die jedoch unausgeführt blieben. Bezüglich des ersteren Projektes schrieb Schumann seiner Clara am 24. Januar 1839: „Die ganze vergangene Woche verging unter komponieren; doch ist keine rechte Freude in meinen Gedanken und auch keine schöne Schwermut. Vom Konzert sagte ich Dir schon, es ist ein Mittelding zwischen Symphonie, Konzert und großer Sonate; ich sehe, ich kann kein Konzert schreiben für den Virtuosen; ich muß auf etwas anderes sinnen“. Später, nachdem Schumann die meisterliche Reife erlangt hatte, gelang es ihm doch, eine Leistung hinzustellen, wie sie ihm in Wien vorgeschwebt, indem er die musikalische Welt mit seinem wundervollen Klavierkonzert (op. 54) beschenkte, welches nicht nur in künstlerischer Beziehung den höchsten Anforderungen entspricht, sondern auch eine dankbarste Aufgabe „für den Virtuosen“ ist.

Nach Leipzig zurückgekehrt, war Schumanns Sorge vor allem der Zeitschrift gewidmet, welche während seiner Abwesenheit „gelitten“ hatte, wie er von Wien aus an Zuccalmaglio schrieb, dem er einige Wochen danach (27. April 1839) meldete: „die Entfernung von der Zeitschrift ist mir, glaub' ich, wohltätig gewesen; sie lacht mich wieder so jugendlich an als damals (wo) wir sie gründeten. Auch ist Fleiß und Ausdauer mehr von nöten als je“.

Schumanns Wiederaufnahme der persönlichen Wirksamkeit für seine Zeitschrift war unzweifelhaft von Wichtigkeit. Dennoch erhob sich das Kunstblatt nicht mehr völlig zu der früheren Höhe. Freilich wurde Schumann neben seiner literarischen Tätigkeit in noch stärkerem Grade als bisher durch seine Herzensangelegenheiten in Anspruch genommen, in betreff deren er nunmehr um jeden Preis ein bestimmtes Resultat herbeiführen wollte. Unter diesen Umständen ist es erklärlich, daß seine schöpferische Muse in den letzten zwei Dritteln des Jahres 1839 mehrenteils ruhte. Abgesehen von dem letzten Satze des Faschingschwankes entstanden nur noch die G-Moll-Fughette, welche, wie bereits bemerkt, mit den in Wien

komponierten Stücken: „Scherzo", „Gigue" und „Romanze" vereint im April 1841 als op. 32 veröffentlicht wurde, und die drei „Romanzen" op. 28. Die letzteren, welche Schumann zu den „besten Klavierkompositionen" seiner ersten schöpferischen Periode rechnete, reihen sich ebenbürtig den Phantasiestücken op. 12 an. Vornehmlich sind die beiden letzten dieser drei Tonsätze von gewinnender Schönheit. Sie erschienen im Oktober 1840.

Bevor in der Darstellung weiter vorgeschritten wird, erscheint es um so angemessener, einen allgemeinen Rückblick auf die bis dahin von Schumann geoffenbarte produktive Tätigkeit zu werfen, als er sich demnächst anderen Gebieten des Schaffens zuwandte, während ihn bisher fast ausschließlich die Klavierkomposition in Anspruch genommen hatte. Dies einseitige Beharren in ein und derselben Richtung ist ein charakteristischer Zug Schumanns, welcher sich mehrfach bei ihm beobachten läßt.

Wie man gesehen hat, nahm Schumann als Tonsetzer seinen Ausgangspunkt vom Pianoforte; es ist das aus zwiefachem Grunde erklärlich. Einmal war es dasjenige Instrument, auf dem er von Jugend an sich hatte bewegen lernen, mithin das einzige, welches er genau kannte. Dann auch mußte die ursprüngliche Absicht, sich der virtuosen Laufbahn zu widmen[1], ihm Veranlassung geben, zunächst für das genannte Instrument zu schreiben. Das inzwischen aufgenommene Kompositionsstudium, welches allmählich ein geschärfteres Urteil über seine Erstlingswerke bezüglich der Gestaltung in ihm erzeugte, konnte nur dazu beitragen, ihn dauernd an die Klavierkomposition zu fesseln. Sein künstlerisches Streben mußte notwendig das Verlangen erwecken, erst vollendetere Leistungen in einem Fache hinzustellen, ehe er zu einem anderen überging. Rechnet man hinzu, daß Schumann später durch seine tief eingreifenden Beziehungen zu Clara Wieck besonderen Anlaß hatte, für das Pianoforte zu schaffen, so erklärt sich zur Genüge die Erscheinung der Stabilität, welche sein Wirken als Komponist während der neun ersten Jahre kennzeichnet.

Die Bahn, welche Schumann während dieses Zeitraumes durchschritten, bietet eine höchst eigentümliche Erscheinung dar, eine Erscheinung, wie sie ehedem in der Geschichte der Musik noch nicht beobachtet

[1] Vergl. S. 69 und 75.

worden ist. Sie gründet sich auf die Art seiner künstlerischen Entwicklung, welche im Vergleich zum normalen Bildungsgange sozusagen eine entgegengesetzte genannt werden darf. Während nämlich bei den älteren Tonmeistern bis zu Beethoven hinauf folgerichtige Fortschritte und dementsprechende Leistungen vom knabenhaften Versuche bis zur harmonisch ausgebildeten Vollendung wahrzunehmen sind, arbeitete Schumann sich aus einer schon reich entwickelten, aber nicht völlig beherrschten Ideenwelt auf dem Wege allmählicher innerer Reinigung zu immer größerer Klarheit hindurch. Dabei war der von ihm durchgemachte geistige Prozeß mühevoll, sowie zeit- und kräfteraubend. Früher grübelte er lange[1], — eine notwendige Folge seiner musikalisch unzureichenden Jugenderziehung.

Eine in frühzeitiger, normaler Schulung erzogene, nach und nach vom Kleinen zum Großen, vom Einfachen zum Komplizierten aufsteigende Natur, braucht nur den Schulstaub von den Füßen zu schütteln, um mit Freiheit auf dem Wege voranzuschreiten, welcher zur Meisterschaft führt. Schumann aber gebrach es, als er in einem schon vorgerückten Lebensalter den definitiven Entschluß faßte, sich der Musik zu widmen, vielfach noch an den theoretischen Kenntnissen und Fertigkeiten, ohne die nun einmal jeder Tonsetzer mehr oder weniger dem Zufall und der Willkür überlassen bleibt. Es war ihm anfangs eine tüchtige musikalische Durchbildung nicht zuteil geworden, und weiterhin hatte ihn ein eigenes Vorurteil nicht so bald zu dem Entschlusse kommen lassen, das Versäumte nachzuholen. Zwar hatte er sich als gewandter Spieler für den Klaviersatz gewisse Vorteile anzueignen gewußt und auch manches aus Meisterwerken sowie aus theoretischen Schriften auf autodidaktischem Wege gelernt. Indessen konnte dies keineswegs eine regel- und folgerichtige Ausbildung in der Tonsetzkunst herbeiführen. Aber in begeistertem Schaffenstriebe fühlte er das Verlangen, den reichen, mächtig überwallenden Inhalt seines Inneren zu offenbaren, eigentümlich Neues mit instinktivem Drange auszusprechen. Sehr natürlich ist es daher, daß seine damaligen Kompositionen in betreff der Gesamtgestaltung zu wünschen ließen, was er später selbst anerkannt hat[2]. Wenn im Gegensatz dazu hin und wieder behauptet

[1] So schrieb Schumann im Jahre 1839 seinem Freunde Simonin de Sire in Dinant. S. Schumanns Briefe, N. F. S. 136.

[2] Im Jahr 1838 war es noch nicht der Fall, wie aus einer brieflichen Äußerung geschlossen werden darf. Damals schrieb er (am 7. September) an

worden ist, in Schumanns Erstlingswerken spreche sich seine Individualität am bestimmtesten und reinsten aus, so kann dies nur bedingungsweise gelten. Allerdings sind diese aus „Sturm und Drang" hervorgegangenen Geisteserzeugnisse in ihrer Besonderheit eigenartig und anziehend. Doch würden sie, ohne von ihrer Ursprünglichkeit einzubüßen, höheren künstlerischen Anforderungen weit mehr entsprochen haben, wenn Schumann sich bereits vorher die Kompositionstechnik vollständig hätte aneignen und dadurch frühzeitig das Vermögen erwerben können, sich mit der im Gesetze wurzelnden Freiheit auszudrücken. Den Beweis dafür liefern die von ihm während seiner mittleren schöpferischen Periode geschriebenen Werke, welche bei durchaus eigentümlichem originellem Gehalt mehrenteils schön gestaltet sind und ihm die Krone der Meisterschaft eingetragen haben.

Was sich in Schumanns Erstlingswerken vermissen läßt, ist jener klare Goldgrund, jene feste, sichere Basis, ohne die eine stetige, gedeihliche Fortentwicklung nicht ermöglicht werden kann. Allmählich gelangte er darüber zur vollen Einsicht. In seiner Besprechung des Hirschbachschen Quartetts, op. 1, sagte er sehr richtig: „Wer früh das Handwerk lernt, wird früh ein Meister, und gerade die Jugend ist der Entwicklung gewisser Fertigkeiten am günstigsten"[1]. Wenn Schumann nun auch begreifen lernte, was ihm zur ersprießlichen Kompositionstätigkeit fehlte, und wenn er infolgedessen ein ernstes theoretisches Studium unter Dorns Leitung aufnahm, so konnte dasselbe doch nicht sofort Früchte tragen, nicht eine in musikalischer Beziehung unzureichende Jugendbildung paralysieren. Unter Mühen mußte er sich verhältnismäßig spät noch dasjenige aneignen, was man in den Kinderschuhen spielend lernt. Dies läßt sich deutlich an einem Teile der bisher erwähnten Kompositionen erkennen. Sie gleichen den aus der Tiefe des Erdbodens emporgeschafften Erzen, welche nach Durchlaufung aller Reinigungsprozesse einen nur mäßigen Ertrag an gediegenem Metall liefern. Und als ein solcher Ertrag sind von den während der Jahre 1830—1839 entstandenen und bekannt gewordenen Schöpfungen Schumanns, streng genommen,

---

Hirschbach: „Sie kennen nichts von meinen größeren Kompositionen, Sonaten (unter Florestan und Eusebius' Namen erschienen), da, glaube ich, würden Sie sehen, wie viele und neue Formen darin sind. An Form denke ich nicht mehr beim Komponieren; ich mach's eben".

[1] Ges. Schriften, Aufl. IV. Bd. II. S. 361.

nur die Phantasiestücke, op. 12, die Kinderszenen, op. 15, die Kreisleriana, op. 16, einige Sätze aus den Novelletten, op. 21, und die Romanzen, op. 28, zu bezeichnen, so Bedeutendes und Schönes auch die anderen Werke des genannten Zeitraumes im einzelnen enthalten. In jenen Kompositionen ist Form und Inhalt wesentlich eins, und bei aller Originalität findet sich hier eine so glückliche Mischung der Schumann eigenen Melodik, Harmonik und Rhythmik, daß der Genuß, abgesehen von vereinzelten, bei so vielem Gelungenem zu übersehenden Momenten, ein ungetrübter ist.

Schumann selbst erklärte die soeben namhaft gemachten Kompositionen für seine besten der dreißiger Jahre. An Koßmaly schrieb er unterm 5. Mai 1843 darüber: „Von den Klavierkompositionen, die ich für meine besten halte, konnte ich leider kein Exemplar auftreiben; es sind das, wie ich glaube, die Kreisleriana, 6 (8) Phantasiestücke, 4 Novelletten und ein Heft Romanzen. Gerade diese vier sind die letzten Klavierkompositionen, die ich geschrieben (im J. 1838)". Die Angabe des Jahres 1838 ist nur für die Kreisleriana und für die Novelletten zutreffend, denn die Phantasiestücke wurden 1837 und die Romanzen 1839 komponiert.

Über die anderen in seiner ersten schöpferischen Periode entstandenen Werke schrieb Schumann gleichzeitig an Koßmaly: „Sie werden, was unreif, unvollendet an ihnen ist, leicht entdecken. Es sind meistens Widerspiegelungen meines wildbewegten früheren Lebens; Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen; es ist wohl auch noch jetzt so, wo ich mich freilich und auch meine Kunst mehr beherrschen gelernt habe". Und sogar über die Kreisleriana äußerte sich Schumann am 20. November 1849 brieflich gegen Whistling: „Die Kreisleriana sind stark revidiert. Ich verdarb mir leider in früheren Zeiten meine Sachen so oft und ganz mutwilliger Weise. Dies ist nun alles ausgemerzt".

Das melodische Element findet sich, wie schon früher bemerkt worden, anfangs nur spärlich und embryonenartig in Schumanns Gebilden vor. Erst nach und nach entwickelt es sich zu bestimmteren, breiteren Zügen von charakteristischem Gepräge. Ungleich hervorstechender zeigen sich von Hause aus die harmonischen und rhythmischen Elemente, nicht selten aber ohne jene Beherrschung, in deren Gefolge erst Klarheit und Schönheit sind. Den harmonischen Kombinationen fehlt öfters die organische Entfaltung, das eng und unzertrennlich Gesponnene folgerechter Modulation, wofür

16*

sprunghafte, unvermittelte, wenn auch an sich interessante Akkordverbindungen eintreten. Den rhythmischen Verhältnissen hinwiederum mangelt bisweilen plastische Gestaltung. Daß die letzteren in ihren eigentümlichen auf Beethovens spätere Werke zurückdeutenden Verrückungen und Verschränkungen ein höchst charakteristisches Moment der Schumannschen Musik bilden; daß durch sie eine originelle, ganz und gar seinem Wesen entsprechende, schwebende und verschwimmende, oft reizvolle Bewegung hervorgebracht wird, ist einerseits zuzugeben. Andererseits aber darf man nicht übersehen, daß die Rhythmik mitunter zu kompliziert wird, und wo dies geschieht, entbehrt Schumanns Musik sozusagen einer körperhaften Konsistenz. Später, und zwar schon in den oben hervorgehobenen Werken, die als ein glückliches Resultat der ersten schöpferischen Periode zu bezeichnen sind, gelangte das zuerst überwiegende rhythmische Element mehr und mehr zu maßvoller Anwendung, und in dieser Fassung vereinigte es sich dann mit der inzwischen geklärteren Melodik und Harmonik zu einem gerundeten Ganzen.

Zwei Besonderheiten der Schumannschen Tonmuse sind hier noch zu berühren. Die eine betrifft speziell seinen Klaviersatz, die andere seine Gestaltungsweise im musikalisch künstlerischen Sinne. Bezüglich des ersteren Punktes ist zu bemerken, daß Schumann sich eine eigene Klaviertechnik gebildet hat. Sie offenbart sich nicht allein in dem Figurenwesen, sondern auch im Gebrauch weiter Akkordlagen unter häufiger Benutzung des Pedals und dem Durch- und Übereinandergreifen der Hände. Daß anfangs hierin Chopins Manier vorbildlich für Schumann war, ist zweifellos und nachweisbar. Allein weiterhin geht dieser, dem wahlverwandtschaftlichen Einflusse jenes Tonsetzers sich entziehend, seinen eigenen Weg, so daß er zu einer eigentümlich ausgeprägten Klaviertechnik gelangte.

Im zweiten der oben berührten Punkte weicht Schumann gleichfalls teilweise von dem Herkömmlichen ab. Selten findet sich in seinen bis dahin betrachteten Kompositionen dasjenige, was man unter thematischer Arbeit versteht; jenes Verfahren nämlich, wodurch ein organisch gegliederter Auf- und Ausbau in mannigfacher Umbildung der Grundmotive bis zu einem Gipfelpunkt gewonnen wird, wie es die Meisterwerke unserer Heroen zeigen. Schumann zerlegt seine Motive, die im Grunde öfters nur melodische Figuren sind, nicht weiter, um neue Gestaltungen dadurch ins Dasein zu rufen, wieder aufzubauen, zu erweitern, zu steigern; vielmehr läßt

er meist den Grundgedanken in seinem ursprünglichen Bestande, wie in verschiedenen modulatorischen Positionen kreislaufartig wiederkehren, gleichsam ihn durch mannigfache Regionen führend. Es ist, als ob man ein und dasselbe Bild durch verschiedenartig gefärbte Gläser sähe, wobei das Objekt sich immer gleich bleibt und nur das Abweichende des Kolorits hervortritt. Nun hat Schumann freilich durch so manche seiner kleineren Klaviersätze bewiesen, daß man unter Anwendung dieser Manier geistreiche und wirksame Tonbilder erschaffen kann. Bei größeren Kunstformen hingegen, auf die Schumann gleichfalls dieses Verfahren übertragen hat, — es sei hier nur an gewisse Partien in seinen Streichquartetten erinnert — ist dasselbe keineswegs ausreichend. Man darf da mehr als ein bloß anmutiges oder interessantes Spiel mit melodischen Figuren verlangen, deren mannigfache Reprisen in wechselnder Modulation weder einen wirklichen Klimax, noch eine entschiedene Fortentwicklung des Musikstückes ergeben. Daher machen auch diejenigen Kompositionen, in denen die thematische Arbeit nahezu ausgeschlossen bleibt, mehr den Eindruck einer geistvollen Improvisation am Klavier, als den einer sorgsam aus- und durchgeführten Tonschöpfung, und ohne Zweifel ist hier die Gewohnheit Schumanns, nach welcher er bis zu seinem 50. Werke am Pianoforte komponierte[1], nicht ganz ohne Einfluß auf die Gestaltung seiner damaligen Schöpfungen geblieben. Wie Schumann es weiterhin in betreff dieses Punktes hielt, zeigt ein an Meinardus gerichtetes Schreiben vom Jahre 1848, in welchem es heißt: „Vor allem beharren Sie dabei, innerlich — nicht mit Hilfe des Instrumentes — zu erfinden, die melodischen Hauptmotive im Kopfe so lange zu drehen und zu wenden, bis Sie sich sagen können: „Nun ist es gut!" Und gegen Debrois van Bruyck äußerte er sich vier Jahre später in gleichem Sinne.

Endlich ist hier noch einer besonderen Gestaltungsmanier Schumanns zu gedenken. Dieselbe gründet sich in der nicht selten konsequent festgehaltenen zweitaktigen und selbst eintaktigen Gedankengliederung. Auffallende Beispiele dafür bieten: das mit „Arlequin"

[1] Diese Angabe ist (ohne Beibringung von Gegenbeweisen) beanstandet worden. Ich muß dieselbe indessen durchaus aufrecht halten, da sie mir von Schumann persönlich während meiner Düsseldorfer Wirksamkeit (1850—1852) gemacht worden. Es ist auch leicht zu erkennen, wie entschieden sich der Klaviersatz stellenweise in die während der Jahre 1841—1843 entstandenen Orchesterwerke Schumanns und ebenso in die Vokalkomposition „Das Paradies und die Peri" eingemischt hat. Weiterhin wird darauf zurückzukommen sein.

überschriebene Stück im Karneval op. 9, das erste Stück der Kinderszenen op. 15, der Mittelsatz von Nr. 1 der Novelletten op. 21, und das „Scherzino“ (Nr. 3) im Faschingschwang op. 26. Auch in späterer Zeit tritt diese Manier mitunter noch sehr entschieden hervor, so im Andante und den Variationen für zwei Klaviere, op. 46, in den drei ersten Sätzen des Quintetts, op. 44, sowie in den Phantasiestücken, op. 88. Die Gedanken in allen diesen Tonsätzen sind ja an sich von stets edlem, schönem und oft reizendem Ausdruck; aber die Kurzatmigkeit der anhaltend fortgeführten zweitaktigen Bildweise ist nicht zu übersehen. Bei geringerer Erfindungskraft würde dieselbe sich empfindlich fühlbar machen.

Die Liebe siegt.

Wir sind der Entwicklung des Herzensbundes zwischen Schumann und Clara Wieck bis zu dem Augenblicke gefolgt, in dem Schumann nach Wien abreiste.

Kaum war er dort, brachte ihm die Post einen Brief von Wieck „im Kotzebueschen Väterstil", wie er an Clara am 7. Oktober 1838 schreibt. Seinen Inhalt kann man aus demselben Brief weiter unten entnehmen: „... Ich hatte mir es so schön gedacht; ich glaubte, Dein Vater sähe aus diesem Schritt, wie es mir Ernst ist, unsere Zukunft zu sichern, und würde alles ruhig hingehen lassen, und wenn ich eine Stellung gewonnen, mir Dich in Güte geben. Nun hat er aber das tödlichste und feindseligste Geschütz aufgezogen. ... Noch einmal — ich kann nichts anderes sagen, trenne Dich schon jetzt von ihm ... Leb wohl, handle, handle ..."

Zur Trennung von ihrem Vater konnte sich Clara freilich nicht entschließen, wenigstens „ehe nicht die Zeit [Ostern 1840] da ist, wo ich Dir mein Versprechen [zu ihm zu kommen] gegeben hab. ..." Ja, sie, die Weiblich-Ruhigere, will auch, wenn es sein muß, bis über 1840 warten, was Schumann, der sich ohnehin, wie wir sahen, bald in Wien gründlich unbehaglich zu fühlen begann, zu sehr erregten Ausführungen veranlaßte. „Daß Du mir meine letzte Hoffnung so plötzlich in Trümmer schlägst, hatte ich nicht erwartet. ... (Du) hast mich so sehr entmutigt und erschlafft, ... daß ich gleich fort möchte wieder von hier". So hatte Clara nichts Eiligeres zu tun, als ihr Versprechen zu wiederholen, daß sie 1840, auch ohne Einwilligung ihres Vaters zu ihm kommen werde, womit wieder alles in Ordnung war. Aber noch einmal kam es im folgenden Jahre über denselben Punkt zu einem recht ernstlichen Zwist, wovon weiterhin das Nähere mitzuteilen sein wird.

Im Spätherbst des Jahres 1838 sandte Schumann seiner Braut eine Reihe Gedichtchen unter dem Titel „Kleine Verse an Clara von R. Sch." und der Überschrift: An eine gewisse Braut, die durchaus keinen Zwanziger zum Manne will. Eine Auswahl dieser anmutigen Improvisationen soll auch an dieser Stelle[1] Platz finden.

[1] Sie sind vollständig abgedruckt bei Litzmann, I. S. 255—258.

Eine Braut über zwanzig, ein Bräutigam über dreißig —
Aus Grün wird Reisig.

Ein Bräutigamstand über fünf Jahre
Bringt bald auf die Bahre.

Lorbeeren der Künstlerin
Nicht übel stehn:
Myrte dem Mädchen
Über alles schön.

Wir sind getrennt
Wie zwei Sterne am Firmament:
Der eine folgt dem andern nach
Bei Nacht und bei Tag.

Wir haben viel gelitten
Um dies und das:
Den rauhen Blättern inmitten
Erblüht die Ananas.

Sie läßt mich lange warten,
Eh' sie mich ganz beglückt:
Die lange treue harrten,
Die Myrte doppelt schmückt.

Doch nicht zu lang —
Es macht mir bang.
Das Herz wird alt,
Der Mensch wird kalt.

Florestan den Wilden,
Eusebius den Milden,
Tränen und Flammen
Nimm sie zusammen
In mir beide
Den Schmerz und die Freude!

Oft gönnt' ich einen Blick Dir mir ins Innere
Und sah, wie Du beglückt an Deinem Blick.
Nicht wahr, was Du gesehn in diesem Innern,
Es warf etwas von Deinem Selbst zurück.

Doch wenn ich Dir alles enthüllte —
Du sähest auf finstre Gebilde,
Gedanken, schwer und trübe —
Frage nicht! Glaube, liebe!

Möchte mich an Dich schmiegen,
Dir am Herzen liegen:
Vielleicht sagtest Du dann:
Das Innigste, was Gott ersann,
Ist ein guter Mann.

Nimm mich nicht zu oberflächlich,
Auch nicht zu genau!
Nicht übereilig, nicht gemächlich
Wünsch' ich mir eine Frau.

Im Ofen knistert's,
Der Abend graut,
Und innen flüstert's:
Wann kömmst Du, Braut?

Zusammen leben und sterben
War mein letztes Wort —
Es war wie ein Abschied
Von hier nach dort —
Du blicktest mich an treuinnig
In einem fort —
Zusammen leben und sterben
O selig Wort.

Inzwischen kam die Zeit der lange geplanten Reise Claras nach Paris heran und Anfang Januar 1839 wurde dieselbe angetreten. Nur eine französische Begleiterin, die ihr wenig sympathisch war[1], nahm noch teil an derselben. Wieck äußerte sich unbestimmt über sein etwaiges Nachkommen, blieb aber schließlich entgegen Claras und Schumanns bestimmter Erwartung in Deutschland.

Schumann nahm diese Tat seines Mädchens mit Enthusiasmus auf. „Was bin ich doch Dir gegenüber", schreibt er am 15. Januar. „Als ich von Leipzig wegging, dachte ich das Schwerste vollbracht zu haben. Und Du, ein Mädchen, eine so zarte Jungfrau, gehst allein für mich in die weite gefahrvolle Welt. ... Seitdem ist es mir aber auch, als könnte es kein Hindernis mehr für uns geben. So durch und durch gestärkt fühlte ich mich. ... In den vorigen Tagen hab ich so viel gearbeitet, wozu ich sonst Wochen gebrauchte. ... Sieh, solche Kraft hast Du mir gegeben, meine Clara; so ein Heldenmädchen muß ja ihren Geliebten auch zu einem kleinen Heros machen. ..."

[1] Sie entließ sie in Paris bald. Litzmann, I. S. 296.

Eine geringe Verstimmung, die sich daran knüpfte, daß Clara in Stuttgart auf eine wenig vertrauenswürdige Persönlichkeit, Dr. Gustav Schilling, arglos hereingefallen war[1], ging schnell vorüber und wurde von den liebenswürdigsten Bildern zukünftigen, immer näher rückenden ehelichen Glückes abgelöst[2]. An Schumanns Wiener Sorgen nahm Clara liebreich, tröstend, zuversichtlich den regsten Anteil.

Weit ernster aber war ein durch zwei Briefe Wiecks veranlaßter Zwischenfall. Dieselben waren an Claras Freundin, Emilie List, die sie in Paris wiedergefunden hatte, gerichtet. Im ersten drohte Wieck, wenn Clara nunmehr nicht von Robert ließe, werde er sie verstoßen, enterben und einen langwierigen Prozeß gegen beide anstrengen. Der zweite, kurz darauf geschriebene, einen an Clara einschließend, wendete sich an ihr Herz und ihre Kindespflicht. Und dieser Brief erregte sie tief, wie sich aus ihrer sofortigen Antwort[3] entnehmen läßt. In beweglichen Bitten bestürmt sie noch einmal den Vater um seine Einwilligung, wenigstens um aufrichtige Mitteilung, was er denn verlange. Sie verspricht abermals, Schumann erst dann zu heiraten, wenn sie „keine sorgenvollen Tage mehr erwarten". Aber nie könne sie von ihm lassen. Und keinen Augenblick vergesse sie die Liebe, den Dank, den sie ihrem Vater schulde.

Gleich am nächsten Tag (2. Mai 1839) schrieb sie „mit schwerem Herzen" an Schumann, sie könnten sich Ostern 1840 nicht, wie versprochen, heiraten. In bittendem, sich entschuldigendem Tone, in offenbarer Angst, wie er diese harte Enttäuschung aufnehmen werde, führt sie die beiden Gründe dieses Entschlusses, ihr Verhältnis zum Vater und mögliche pekuniäre Sorgen des weiteren aus. Auch Emilie List legte einen gut gemeinten langen Brief bei[4], gegen dessen Schluß sie ihm riet, die Buchhandlung seines verstorbenen Bruders Eduard zu übernehmen und seine Symphonien nach Geschäftsschluß zu schreiben.

Wie es wohl zu gehen pflegt, hatte Schumann gerade in den-

[1] Litzmann, I. S. 276 f., 287 f.

[2] „... wenn ich und je mehr ich unserem ersten Ehesommer in Zwickau nachsinne [Wien war um diese Zeit, Mitte März, aufgegeben], desto mehr will sich die ganze Welt wie eine Rosenlaube über mich zusammenschlagen und wir sitzen drinnen Arm in Arm als junges Ehepaar und schwelgen und arbeiten. ..." und so fort.

[3] Litzmann, I. S. 316 f.

[4] Beide Briefe bei Litzmann, I. S. 320–326.

selben Tagen an Clara fröhlich geschrieben, sie machten sich „eigentlich doch viel unnötige Sorgen“ und hatte in einer etwas optimistischen Aufstellung ein Einkommen von fast 1400 Taler berechnet, welcher Brief sich mit denen der beiden Mädchen kreuzte. Gleich darauf folgte noch ein zweiter wie es scheint ihn direkt verletzender Brief Claras, denn Schumann nennt ihn später „so totenkalt, so unzufrieden, so widerspenstig“. Auch vernichtete er diesen zweiten Brief sofort und dasselbe Schicksal traf später seine eigenen Antworten auf beide, woraus zu schließen, daß ihm im ersten Ansturm dieses unerwarteten Ereignisses seine Geduld einmal gänzlich abhanden gekommen war.

Aber so heftig in ihren Äußerungen diese letzte Differenz zwischen den Brautleuten gewesen zu sein scheint, so wenig dauernd erwies sie sich, denn schon um die Mitte Mai waren die Wolken verflogen und, wenigstens was das Verhältnis der Liebenden angeht, der Himmel wieder blau. Doch zitterte bei Schumann die seelische Erregung noch weiter nach, mehrmals kommt er in seinen nächsten Briefen darauf zurück. So schreibt er einmal: [ich war] „fest entschlossen, mich auf eine Zeitlang von Dir zu scheiden. — Warum? Laß es mich vergessen. Es ist vorbei. ...“ Sicher ist dies Warum dahin zu beantworten, daß er hoffte, ein solches Verstummen werde entweder Clara zu einem schnellen unwiderruflichen Entschluß drängen oder er selbst werde, ihrem öfteren Schwanken zwischen Kindespflicht und der Erfüllung seiner Wünsche auf diese Weise ausweichend, eine gleichmäßigere arbeitsfreudigere Zeit sich schaffen können. Denn jeder solche Vorfall griff ihn heftig an und störte auf oft längere Zeit sein geistiges Wohlbefinden.

Sicherlich gab das letztbesprochene Ereignis auch die unmittelbare Veranlassung dafür ab, daß Schumann nunmehr sich zu entscheidenden Schritten rüstete. Hatte Clara sich erst öffentlich, in einer gerichtlichen Eingabe, als seine Braut erklärt, so gingen die Dinge ihren Weg weiter und sie konnte nicht noch einmal aus kindlicher Pietät sich für immer weiteres Abwarten entschließen, ohne zu bedenken — was sie sicher nicht tat — daß für sie als Mädchen etwas derartiges weit leichter ins Gewicht fiel wie für Schumann.

Diese gerichtliche Eingabe setzte Schumann nunmehr auf, denn er hatte sich inzwischen davon überzeugen können, daß auf eine gütliche Einwilligung Wiecks nicht zu rechnen sei. Aber er wollte

es an einem letzten Versuch nicht fehlen lassen und sandte Clara am 19. Mai mit dem Entwurf der Eingabe zugleich einen Brief an Wieck, der in kurzer würdiger Weise für Ostern 1840 um sein Jawort bittet[1]: „in wenigen Tagen ist Claras zwanzigster Geburtstag, geben Sie Frieden an diesem Tage. ... Wir bedürfen der Ruhe nach so fürchterlichen Kämpfen. ...“

Dies Schriftstück beabsichtigte er kurz vor Claras Geburtstage Wieck zu übersenden; beharrte dieser, wie zu erwarten, bei seiner ablehnenden Haltung, so sollte unverzüglich die Eingabe dem Gerichte übergeben werden.

Es kam aber noch eher dazu. Einerseits dachte Schumann wenig später die letzte Anfrage an Wieck zu beschleunigen und nicht bis gegen Mitte September damit zu warten, andererseits trieb Wieck selbst unbeabsichtigterweise die Sache vorwärts. Denn nach einem scheinbar wieder einlenkenden Brief schrieb er um die Mai-Juniwende plötzlich an seine Tochter und teilte Bedingungen seiner Einwilligung mit, die Clara sofort unterschreiben und zurücksenden sollte. Clara weigerte sich, sich derart fangen zu lassen. „Deine Bedingungen habe ich nicht unterschrieben, und ich sage Dir, ich unterschreibe sie nie, dazu hab ich zu viel Ehrgefühl; überhaupt, wie konntest Du denken, daß ich eine Schrift unterschreiben werde, in der lauter Schlechtigkeiten des Mannes stehen, den ich liebe?“

Endlich hatte sie auch dem Vater gegenüber den vollen Mut gefunden, am 15. Juni unterzeichnete sie nunmehr die gerichtliche Eingabe, und noch im selben Monat eröffnete sich Schumann den Weg, der ihn endlich zum Ziele seiner Wünsche führen sollte. Eine Woche vorher hatte er Wieck noch einmal geschrieben, der Brief lautet:

Verehrtester Herr,

Clara schreibt mir, Sie wünschten selbst, daß wir zu einem Ende gelangten; ich biete gern die Hand zum Frieden. Teilen Sie mir Ihre Wünsche mit; was davon zu erfüllen in meinen Kräften steht, bin ich mit Freuden zu tun bereit. Schweigen Sie bis heute über acht Tage auf meine Anfrage, so nehme ich es als Ihr bestimmtes Nein der Weigerung.

Ihr ergebenster

R. S.

[1] Der vollständige Brief bei Litzmann, I. S. 332.

Wiecks Antwort war ein von seiner Frau geschriebener Brief gewesen, er wolle mit Schumann in keiner Beziehung stehen. Die Dinge nahmen ihren Lauf.

Zu seinem Geburtstage, dem 8. Juni, hatte Schumann an Clara einen schönen Brief gesandt[1], reif, gesättigt mit Ernst und der Zuversicht eines nicht mehr fernen Glückes. Und gleich nach demselben, am 9. schickte er ihr als ihr „alter Märchenerzähler" ein köstliches Stimmungsbildchen, wie er ihn begangen, nicht poetisierend, wie er wohl manchmal pflegte, sondern poetisch.

„Früh wachte ich auf unter vielem innerlichen Glockengeläute. Mein erster Gedanke flog zu Dir. ... Die erste feierliche Rede goß die Morgensonne in mein Parkstübchen; es war ein Morgen, daß man sich gleich in die Luft schwingen mochte. Der Morgen verging unter vielen Audienzen, die ich meinen Gedanken, guten Vorsätzen gab. Erst gegen 10 Uhr wurden weltliche zugelassen. ... Aber, dachte ich mir, die Hauptfeierlichkeiten müssen draußen im Freien, Grünen gehalten werden. Zu diesem Ende ging ich stolz wie ein König mit dem kleinen sanften Schmidt[2] nach Connewitz. Schmetterlinge waren meine Trabanten und Lerchen flogen links und rechts auf, den Geburtstägler zu begrüßen; ganze Felder von Kornähren nickten mir Glückwünsche zu, der Himmel hatte auch nicht ein Wölkchen vorgelassen, um keine Gedanken aufkommen zu lassen, daß er getrübt werden könne. Ich war fröhlich im Herzen und dachte viel an meine Königin in fernen Landen. In meiner Sommerresidenz Connewitz wurde dann gespeist, und nach Weise der alten Herrscher höchst mäßig und einfach, unter allerhand freundlichen Worten, an meinen Pagen gerichtet. ... Unter einem grünen Baum wurde der Mittagsschlaf eingenommen und allerhand fliegenden und sumsenden Erdbewohnern es gestattet, den Gefeierten während des Schlummers näher in Augenschein zu nehmen, ja ihn zu berühren mit den Flügeln. Kaum erwacht, flog über die Felder daher in Eilbotenschritt ein neuer Festabgeordneter; denn auch das Ausland wollte nicht zurückbleiben und hatte sich den Verhulst auserlesen, der plötzlich vor mir stand und in geziemenden Worten sprach und vorzüglich das hervorhob, daß er mich bald mit meiner Königin vereint wünschte, die ein eiserner Vater noch in Gewahrsam hielt. Der König ward seinerseits immer stiller und seliger. Es

[1] Abgedruckt bei Litzmann, I. S. 336.

[2] Musiklehrer in Leipzig.

war vier Uhr herangekommen, wo er eine Liebesbotschaft seiner Auserwählten fast sicher erwartete. Aber in seinem Parkpalast angekommen, fand er nichts vor. Einige leichte Wolken von Trübheit mochten hier über seine Stirne fliegen, leichte nur; denn daß an einem solchen Tag eine Botschaft nicht ausblieb, vermutete der nun 29jährige Bräutigam mit gutem Grund. Unterdessen wurde die Zeit am getreuen Flügel hingebracht und nach wenigen Minuten trat ein: erstens ein gelber Abgeordneter des Staates mit einem Brief meiner königlichen Verlobten, und kurz darauf der liebende Freund und Leibarzt[1] mit einem Myrtenkranz und den klug verhüllten Liebesgeschenken. Und als ich nun die Schale zurücklegte und mir Dein Bild[2] entgegenleuchtete wie das einer Braut, da vergaß ich alle Rücksicht auf meinen hohen Stand und die Umgebungen und küßte und sah an und küßte wieder und las dann — und das andere kann man sich denken". ...

Es waren für Monate die letzten frohen Tage. Denn es sei gleich an dieser Stelle bemerkt, daß in die nächste Zeit, nun ein letzter Kampf um Clara unvermeidlich war und derselbe von Wieck teilweise in durch nichts zu entschuldigender Form geführt wurde, wiederholte tiefe seelische Depressionen Schumanns fallen. Ist dies an sich wohl begreiflich, und hatte auch Clara in dieser Zeit Augenblicke und Tage der Entmutigung, so nahmen doch Schumanns Gemütszustände damals schon gelegentlich Formen an, in denen — ein weit vorausgeworfener bänglicher Schatten — bereits sein späteres Geschick andeutungsweise zu erkennen ist. Jene frühere ähnliche Periode aus dem Herbst 1833, in der Schumann plötzlich von der Zwangsvorstellung, er könne wahnsinnig werden, erfaßt und erst auf ärztliches Zureden wieder beruhigt wurde[3], ist in dieser Hinsicht, obschon bemerkenswert, doch nicht in gleichem Maße wichtig. Denn etwa zwischen dem 18. und 25. Lebensjahr sind derartige psychische Störungen, so auch Anfälle von Lebensüberdruß mit Selbstmordgedanken, bei bedeutend veranlagten Naturen nicht selten[4]

[1] Dr. Reuter.

[2] Clara hatte sich in Paris zu Schumanns Geburtstag in Pastell malen lassen.

[3] Vergl. S. 110f., 139.

[4] Auch Goethe hatte — um ein großes Beispiel anzuführen — eine solche Zeit durchzumachen. Vergl. Möbius, Das Pathologische in Goethe und Bielschowskys Goethebiographie, Bd. I. S. 189 u. 190.

und den Ärzten wohlbekannt. Nach Überwindung dieser Periode verschwinden sie spurlos.

Hier aber war es ein bald dreißigjähriger, der an seine Braut die unheimlich berührenden Worte schrieb „Ich habe doch eine große Schuld auf mir, daß ich Dich von Deinem Vater getrennt habe — und dies foltert mich oft". Oder kurz darauf, am 23. Juli aus Zwickau „... mir ist es hier, als müßt ich mich auch gleich hinaus legen, wo so viele liegen, die mich geliebt". Und diese von Todesgedanken begleiteten melancholischen Äußerungen wiederholten sich mit Pausen bis gegen das Ende des Jahres 1839. Gelegentlich auch klingt ein seltsam verdrossener Ton an, der dem bisherigen Schumann ganz fremd war. Charakteristisch dafür ist die Art, wie er einen so bedeutsamen Todesfall wie den seiner Freundin Henriette Voigt an Clara meldet. „Zum Lustigsein hab ich jetzt übrigens keine Ursache, und ich schweige oft tagelang — ohne Gedanken — und murre nur vor mich hin. Gestern abend ist auch die Voigt gestorben und das hat mich auch beschäftigt". Auch über eine „grimmige Kopfschwäche" klagt er um dieselbe Zeit. Und erst gegen Ende des Jahres hob sich seine Stimmung wieder.

Die Eingabe an das Gericht, die ein Schumann befreundeter Aktuar namens Hermann aufsetzte, hat den folgenden Wortlaut:

„Wir Endesunterzeichneten hegen seit langen Jahren bereits den gemeinsamen und innigen Wunsch, uns ehelich miteinander zu verbinden. Doch steht der Ausführung dieses Entschlusses noch zur Zeit ein Hindernis entgegen, dessen Beseitigung ebenso notwendig zur Erreichung unseres Zweckes, als es uns mit tiefstem Schmerze erfüllt, dieselbe auf diesem Wege suchen zu müssen. Der mitunterzeichneten Clara Wieck Vater verweigert uns nämlich, wiederholt an ihn gerichteter freundlicher Bitten ungeachtet, seine Zustimmung. Die Gründe seiner Weigerung wissen wir uns nicht zu erklären; wir sind uns keiner Fehler bewußt, unsere Vermögenszustände sind derart, daß wir einer sorgenlosen Zukunft entgegensehen dürfen. Was daher Herrn Wieck abhält, diesem Bunde seine Zustimmung zu geben, kann lediglich eine persönlich feindselige Gesinnung gegen den Mitunterzeichneten sein, der doch seinerseits allen Pflichten, die man dem Vater seiner erwählten zukünftigen Lebensgefährtin schuldig ist, nachgekommen zu sein glaubt. Wie dem sei, wir sind nicht willens, deshalb von unserem wohlerwogenen Entschlusse abzustehen und nahen uns daher dem H. Gerichte mit der ergebensten Bitte:

Hochdasselbe wolle Herrn Wieck zur Erteilung seiner väterlichen Zustimmung zu unserem ehelichen Bündnis veranlassen oder dieselbe nach Befinden anstatt seiner uns zu erteilen hochgeneigtest geruhen. Bloß die Überzeugung von der unabweisbaren Notwendigkeit dieses Schrittes vermag uns mit demselben zu versöhnen, und wir sind zugleich von der zuversichtlichen Hoffnung beseelt, daß die Zeit auch hier, wie schon manchmal, diesen schmerzlichen Zwiespalt ausgleichen wird.

Leipzig, d. — September 1839.

Robert Schumann,
Clara Wieck, z. Z. in Paris.

Was Wieck betrifft, dessen Härte die Dinge hatte bis zu diesem Punkt kommen lassen, so versteht sich von selbst, daß er seiner Tochter gegenüber das väterliche Einspruchsrecht hatte. Ihm stand es unstreitig zu, seine Bedenken gegen die Verbindung derselben mit Schumann geltend zu machen. Ja, er konnte sogar definitiv erklären, daß er niemals seine Zustimmung zu derselben geben werde, sowie, daß er für alles weitere jedwede Verantwortung von sich abweise. Dann aber mußte er, nachdem dies geschehen, der Sache ihren freien Lauf lassen. Statt dessen beharrte er in seinem bisherigen Verhalten und gab gelegentlich seiner Erbitterung über Schumann schroffen Ausdruck. Damit beging er den Fehler, Schumanns besonders geartete Individualität vom bürgerlich praktischen Standpunkt aus zu kritisieren, ohne zu berücksichtigen, daß die demselben eigene geniale Begabung für gewisse Schwächen seiner Persönlichkeit eine reiche Ausgleichung bildete.

Im übrigen war Fr. Wieck ein Mann von mannigfachen respektabeln Eigenschaften, allein sein leicht erregbares, mit äußerster Heftigkeit aufbrausendes Temperament verleitete ihn gar schnell zu leidenschaftlich maßlosen Äußerungen. Treffend bemerkte Schumann über ihn, er sei „ein Ehrenmann, aber ein Rappelkopf", und seiner Mutter schrieb er einmal: „spricht er in seinem oder Claras Interesse, so wird er wild wie ein Bauer". Zu ernstlich gemeinten Transaktionen ließ Wieck sich kaum herbei, wenn er einmal seine Entschlüsse gefaßt hatte: er hielt mit unbeugsamer Zähigkeit an ihnen fest. Dies betätigte er auch speziell seiner Tochter und Schumann gegenüber.

Es wurde bereits mitgeteilt[1], daß Clara am 15. Juni die Ein-

[1] Vergl. S. 252.

gabe Schumanns unterzeichnete[1] und ein letzter Versuch Schumanns, Wieck zur gütlichen Einwilligung zu bringen, scheiterte. Am 29. Juni kam die beglaubigte Vollmacht Claras aus Paris an und nunmehr zögerte Schumann nicht länger. Er wandte sich am folgenden Tage an den Leipziger Rechtsanwalt Einert[2] mit einem Schreiben, in dem es heißt:

„Im September 1837 bewarb ich mich (schriftlich) um die Hand von Frl. Clara Wieck, nachdem wir uns schon lange vorher gekannt und die Ehe versprochen, bei ihrem Vater, Herrn Friedrich Wieck, Instrumentenhändler hier. Der Vater gab darauf weder ein Ja noch Nein zur Antwort, stellte mir jedoch Mitte Oktober desselben Jahres einen höflichen Brief zu, worin er sich geradezu gegen eine solche Verbindung aussprach und als Grund die beschränkten Vermögensumstände seiner Tochter, wie auch meine eigenen angab, von welchen letzteren ich ihm, zugleich in jenem Schreiben, eine getreue Darstellung angefertigt hatte, nach welcher Darstellung sich mein jährliches Einkommen auf ungefähr 1300 Taler belief".

Des weiteren berichtet Schumann den Fortgang der Angelegenheit bis zu dem damaligen Zeitpunkt: Wiecks Schwanken in Wien, sein neuerliches Zurückziehen, Schumanns eigene Reise nach Wien, Claras Aufenthalt in Paris und endlich die letzten Bedingungen Wiecks. „Die Bedingungen waren:

1) daß wir, so lange er lebte, nicht in Sachsen leben sollten, daß ich mir aber trotzdem ebensoviel erwerbeu müßte, als mir eine hier von mir redigierte musikalische Zeitung einbringt;

2) daß er Claras Vermögen[3] an sich behalten, mit 4% verzinsen[4] und erst nach fünf Jahren auszahlen wolle;

3) daß ich die Berechnung meines Einkommens, wie ich sie

[1] Schumanns Brief darüber an sie bei Litzmann I, S. 341.

[2] Da Litzmann (I, S. 342 Anm.) es als ein Versehen des Verfassers rügt, in einem Aufsatz der Deutschen Revue 1897 (R. Schumanns Herzenserlebnisse) beharrlich Einort statt Einert geschrieben zu haben, so möchte der Herausgeber mitteilen, daß er an diesem Versehen die Schuld trägt. In Wasielewskis Manuskript steht überall richtig Einert. Die Korrektur, in der der Setzer Einort gesetzt hatte, kam wenige Tage nach Wasielewskis Tode an, wurde von dem Herausgeber gelesen, wobei er versäumte, den betreffenden unverfänglich erscheinenden Namen mit dem Manuskript zu vergleichen.

[3] Mit Claras Vermögen war das Kapital gemeint, welches sie sich durch ihre Konzerte erworben hatte.

[4] Litzmann (I, S. 335) gibt 5% an.

ihm im September 1837 vorgelegt, gerichtlich beglaubigen lassen und einem von ihm bestimmten Advokaten übergeben solle;

4) daß ich um keine mündliche oder schriftliche Unterredung mit ihm eher ansuche, als er selbst sie wünscht;

5) daß Clara nie Anspruch machen soll, etwas von ihm nach seinem Tode zu erben;

6) daß wir uns schon zu Michaelis verehelichen müßten.

Auf diese Bedingungen (die letzte ausgenommen) konnten wir natürlich nicht eingehen und entschlossen uns daher, den Weg Rechtens gegen ihn zu ergreifen".

Sodann erwähnt Schumann seinen letzten Verständigungsversuch und dessen negativen Erfolg und fährt fort:

„Wir wünschen die Sache möglichst schnell beendigt, erst noch auf gütlichem Wege, wenn Sie raten und durch eine Besprechung mit Herrn Wieck etwas zu erreichen hoffen, dann aber durch eine Eingabe an das Apellationsgericht, das uns den Konsens nicht verweigern kann, da unser Einkommen hinlänglich gesichert ist.

Doch darüber mündlich: haben Sie die Güte, mich durch meinen Boten wissen zu lassen, wenn ich Sie noch heute sprechen kann. Sie haben, mein verehrtester Herr, diesmal einen schönen Zweck zu erreichen. ..."

Advokat Einert erklärte sich sofort bereit, Schumanns Angelegenheit vertreten zu wollen. Zunächst fand zwischen ihm als Bevollmächtigtem der Brautleute und Wieck am 2. Juli eine persönliche Unterredung statt, die jedoch resultatlos verlief. Am folgenden Tage richtete Schumann, der sich inzwischen ebenfalls persönlich mit Einert in Verbindung gesetzt, eine weitere Zuschrift an ihn. Darin heißt es:

Den 3. Juli 1839.

Euer Wohlgeboren

verzeihen, daß ich mich schon wieder an Sie wende. Aber es steht die Ehre, das ganze Lebensglück zweier Menschen, die sich verdienen um dessenwillen was sie gelitten, auf dem Spiel, und ich möchte durchaus noch einmal mit Ihnen alles und jeden einzelnen Punkt ausführlich besprechen. Bestimmen Sie mir gefälligst eine Stunde, die Sie mir schenken können. Sollte nur der leiseste Zweifel in Ihnen vorwalten, daß wir am Ende nicht durchdrängen, so verschweigen Sie mir ihn nicht. Clara würde in Verzweiflung kommen, wenn es uns nicht gelänge auf diesem öffentlichen Wege, und was soll ich von mir sagen! ...

Was Herr W. gegen mich vorbringen könnte, weiß ich ohngefähr vorauszusagen. Wahrscheinlich erwähnt er eines älteren Verhältnisses[1]. ...

Was Sie sonst von Herrn W. über mein Privatleben vielleicht hören, das er gegen mich aussagt, so ist es im höchsten Grade verleumderisch und böswillig. Einige lustig durchschwärmte Nächte, bevor ich Clara kannte[2], ist alles was ich mir vorwerfen könnte. ... Es handelt sich also hauptsächlich um die Vermögensumstände, von denen ich Ihnen die Dokumente eingehändigt habe und wobei ich nur noch erwähne, daß ich nicht etwa Schulden habe, ausgenommen vielleicht jene kleinen häuslichen, die man erst nach Monatsfrist zahlt und die sich mit zwanzig Talern decken lassen. ... Gewiß wird er auch auf eine Entschädigungssumme klagen für die Klavierstunden, die er seiner Tochter gegeben.

Sie können nicht glauben, mein verehrtester Herr, wie mich dies alles angreift, und werden mir meine öfteren Störungen gütigst verzeihen".

Die in vorstehendem Briefe ausgesprochene Vermutung, Wieck werde gewiß „auf eine Entschädigungssumme klagen für die Klavierstunden, die er seiner Tochter gegeben", entbehrte jedes Grundes. An der Behauptung hingegen, daß Wiecks Verhalten durch ein materielles Interesse mitbestimmt wurde, war etwas Wahres. Das ergibt sich aus der im ersten Briefe Schumanns an Einert erwähnten Forderung Wiecks, das Vermögen Claras an sich behalten und erst nach fünf Jahren auszahlen zu wollen. Indessen ist dieser Punkt keineswegs so gravierend, wie es im ersten Moment erscheinen mag, zumal Wieck sich zugleich bereit erklärte, die von seiner Tochter durch ihre Tätigkeit erworbene Summe bis zur Zurückerstattung an dieselbe zu verzinsen. Dann aber darf doch nicht übersehen werden, daß Wieck, nachdem er viele Jahre hindurch Mühe und Kosten für die künstlerische Ausbildung seiner Tochter aufgewendet hatte[3], und dann auch durch seine unermüdliche Wirksamkeit

[1] Ernestine v. Fricken.

[2] Schumann hat offenbar sagen wollen, bevor er in einem näheren Verhältnis zu Clara stand; denn die „lustig durchschwärmten Nächte" fallen in die Studentenzeit Schumanns, als er Clara schon sehr gut kannte.

[3] Es ist daran zu erinnern, daß Fr. Wieck seiner Tochter außer dem Klavierunterricht, welchen er ihr selbst gab, zeitweilig Privatstunden beim Kantor Weinlig und Musikdirektor Kupsch in Leipzig, sowie beim Gesangsmeister Miessch und bei Reißiger in Dresden erteilen ließ.

überall, wo er sie hinbegleitete, für ihren Ruf tätig gewesen war, den nicht unberechtigten Wunsch hegen durfte, noch einige Zeit mit ihr gemeinsam auf pekuniären Gewinn sein Augenmerk zu richten. Sein persönlicher Vorteil bestand dabei vornehmlich darin, einen ergiebigen Pianofortehandel außerhalb Leipzigs zu betreiben. Über die Konzerteinnahmen seiner Tochter führte er gewissenhaft Buch; in solchen Dingen handelte er durchaus korrekt. Bis zu dem Zeitpunkt, von dem ab seine Tochter ohne väterliche Begleitung auf Konzertreisen war, betrugen ihre Ersparnisse zirka 7000 Taler. Diese mit seiner geschäftlichen Unterstützung erworbene Summe — Wieck besorgte alles, was zum Arrangement der Konzerte erforderlich war — mochte er der noch Unmündigen nicht ohne weiteres aushändigen. Als sie im Frühjahr 1839 nach Paris gegangen war, sandte er ihr aber zur Deckung ihrer Bedürfnisse am fremden Orte fort und fort davon, wodurch die obige Summe eine wesentliche Einbuße erlitt. Der Rest wurde ihr später ausgehändigt[1]. Die gegen Wieck vorgebrachte Beschuldigung, er habe das Talent seiner Tochter noch weiter ausbeuten wollen, ist daher nur im bedingten Sinne zu nehmen. Übrigens erscheint dieser Punkt nicht von wesentlicher Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es in erster Linie das feindselige und starrsinnige Verhalten Wiecks war, welches Schumanns Geduld endlich erschöpft und ihn notgedrungen zum prozessualischen Verfahren getrieben hatte. Welche Überwindung es ihn gekostet, ist bei seinem zartfühlenden Naturell nur zu begreiflich. Manche seiner aus jener bewegten Zeit herrührenden Briefe geben darüber Aufschluß. So schrieb er z. B. am 30. Juni an Hirschbach: „Wiederum muß ich mich zuerst wegen meines Schweigens entschuldigen. Dringende Verhältnisse, die eine Entscheidung meines ganzen Lebens ausmachen, haben die Schuld daran; ich lebe jetzt einige der letzten Beethovenschen Quartette im besten Sinne bis auf die Liebe und den Haß darin"[2].

Ferner schrieb er seinem Freunde Becker, mit dem er inzwischen das vertrauliche Du gewechselt, am 6. Juli 1839: „Ein Jahr ist beinahe vergangen, daß Du nichts Direktes von mir erfahren hast; immer wartete ich bis auf einen entscheidenden Augenblick. — Dieser

[1] Die obigen Angaben machte mir seinerzeit Frau Wieck, Claras Stiefmutter.

[2] Bekanntlich komponierte Beethoven seine letzten Streichquartette unter den drückendsten Seelenschmerzen.

ist nun gekommen — wir haben den traurigen Schritt tun und die Sache beim Appellationsgericht anhängig machen müssen. Alles haben wir angewandt gegen diesen Trotz — nichts fruchtete — im Gegenteil, er überbot sich von Tag zu Tag in Frechheit, daß es nicht mehr mit anzusehn war. Claras Lage kannst Du Dir denken; weit draußen in der Welt, in einem fremden Land, seit Jahren in innerer Unruhe lebend und sich nach einem Ende sehnend — ich fürchte, es hat sehr an ihrer Gesundheit gezehrt. ... Mein Kummer ist erschrecklich"; und kurz darauf am 18. Juli: „Mir tun jetzt Freunde not, die aufrichtig an mir teilnehmen und ohne Falsch sind. Oft glaub ich zu unterliegen. Aber es muß durchgekämpft werden". Ferner am 4. August: „Die Unruhe und Spannung, in der ich lebe, seit einigen Wochen schon, kann ich Dir nicht beschreiben, doch muß alles überwunden werden um Claras willen. An eine Ausgleichung auf friedlichem Wege ist nicht mehr zu denken". Und endlich unterm 6. Dezember (1839): „Die Sache drückt mich fast zu Boden; doch denke ich, das Schlimmste ist ja überstanden, und daß wir zu Ostern beieinander sind. Dann will ich wieder fröhlich arbeiten. Außer einem Romanzenzyklus[1] hab ich nichts vollenden können, aber Unzähliges angefangen". Auch das S. 254 f. Gesagte ist zu vergleichen.

Aus der letzteren brieflichen Äußerung geht hervor, daß die heftigen Gemütsbewegungen, welche im Gefolge der unvermeidlich gewordenen gerichtlichen Auseinandersetzung mit Wieck waren, die schöpferische Tätigkeit Schumanns gelähmt hatten. Er hoffte, daß es anders werden würde, wenn er mit seiner Clara erst einmal vereint sein würde, und glaubte letzteres bis Ostern 1840 zu erreichen. Die Entscheidung in der für ihn so wichtigen Angelegenheit zog sich aber bei dem damaligen umständlichen Gerichtsverfahren bis zum Sommer des genannten Jahres hin.

Bezüglich des vom Advokaten Einert am 15. Juli 1839 beim Leipziger Appellationsgericht beantragten Rechtsspruches erwiderte die juristische Instanz am 19. Juli, es könne nichts eher verfügt werden, bis der Versuch einer Sühne und gütlichen Vergleichung zwischen den gegnerischen Parteien auf der Superintendentur[2] gemacht

[1] Op. 28 ist gemeint.

[2] Das Gericht betrachtete den Fall zunächst merkwürdigerweise als eine „gewöhnliche Eheirrung". Hierbei war ein derartiger Sühneversuch vor dem Geistlichen erforderlich. Erst nachdem dieser erfolglos geblieben, konnte der Fall gerichtlicher Entscheidung übergeben werden.

worden sei. Hierzu war die persönliche Anwesenheit aller Beteiligten erforderlich. Schumann vermochte sich davon keinen Erfolg zu versprechen und schrieb daher an seinen Sachwalter: „Bieten Sie alles mögliche auf, daß es nicht zu einer Zusammenkunft zwischen uns Dreien kommt. Wie ich uns kenne, wird damit sicher auch nichts erreicht". Clara Wieck, die sich noch in Paris befand, wünschte gleichfalls eine Begegnung mit ihrem Vater zu vermeiden, weshalb sie an Einert am 28. Juli eine Zuschrift richtete, in der es heißt:

„Ich bin höchst betrübt, daß es so weit kommen mußte, daß ich öffentlich gegen meinen Vater, den ich so sehr liebe und dem ich so vieles verdanke, auftreten muß, und nur der Gedanke an eine baldige Versöhnung kann mich trösten. Können Sie mir es wohl verdenken, wenn ich jetzt nicht nach Leipzig kommen will? ich kann meinem Vater nicht in Person vor Gericht gegenüberstehen, denken Sie nur, wie schrecklich für mich! ich bitte Sie inständigst, suchen Sie das zu vermeiden, es kostet mir meine Gesundheit und nebenbei müßte ich hier in Paris alles aufgeben, was ich mir mit Mühe vorbereitet. ... Man sagte mir übrigens, daß, so lange ich nicht mündig und Schumann noch nicht das Recht über mich zugesprochen sei, der Vater das Recht habe, mich, sobald ich in Sachsen bin, in sein Haus zurückzufordern, ist das wahr? Welch Unglück wäre es dann für mich, Sachsen betreten zu haben!"

Gegen Schluß schreibt sie: „Haben Sie doch die Güte mir zu schreiben, was ich tun soll, und ob Sie fest glauben, daß meine Anwesenheit in Leipzig notwendig nötig sein wird? was Sie überhaupt von dem Ausgang der Sache denken? ich würde es Ihnen sehr danken".

Schumanns und Claras Bemühungen, die Konfrontierung mit Fr. Wieck zu umgehen, waren vergeblich. Über die Besorgnis Claras, daß ihr Vater sie in sein Haus zurückfordern werde, sobald sie in Sachsen sei, konnte Einert sie aber beruhigen, indem er ihr mitteilte, daß dies nicht geschehen würde, da ihre Mutter[1] sich bereit erklärt habe, für die erforderliche Zeit nach Leipzig kommen zu wollen, bei der sie auf Grund Rechtens wohnen könne.

So reiste denn Clara am 14. August von Paris ab und kam am 18. in Altenburg an, wo Schumann sie erwartete und die

[1] Fr. Wiecks erste, von ihm geschiedene Gattin Marianne, welche sich mit dem Musiklehrer Bargiel in Berlin wiederverheiratet hatte. Beider Sohn war der Komponist Woldemar Bargiel.

Liebenden nach fast einjähriger Trennung ein beglücktes Wiedersehen feierten.

Bereits vorher und gleich nach Einleitung der gerichtlichen Angelegenheit hatten Schumann und Clara sich an die Mutter derselben gewendet, um ihre Zustimmung zu der Verbindung zu erlangen. Auf Frau Bargiels Aufforderung hin war er gegen Ende Juli nach Berlin gereist und hatte in kürzester Frist ihr volles Wohlwollen und ihre rückhaltlose Zustimmung erlangt, was beide Liebende erquickte. Berlin, das Schumann bei dieser Gelegenheit zuerst sah, gefiel ihm, er erwähnt den Tiergarten und schreibt weiter „... Die Stadt hier hatte ich mir gar nicht so schön vorgestellt und im Museum bin ich mit Entzücken herumgewandelt. Kennst Du die Rotunde am Eingang? ... Vielleicht wandle ich bald mit meiner Geliebten in diesen schönen Hallen. ..."

Von Altenburg reisten Schumann und seine Braut nach Schneeberg und am 24. August kehrte Schumann nach Leipzig zurück. Am 30. reiste Clara ebendahin nach und am folgenden Tage kam auch ihre Mutter von Berlin an.

Der vorschriftsmäßige Sühneversuch vor dem Geistlichen (Archidiakonus Fischer) sollte jetzt ins Werk gesetzt werden. Dies aber wurde zweimal durch Wieck vereitelt. Das erstemal hatte er erklärt, am selben Tag verreisen zu müssen; das zweite Mal kam er erst, als das Brautpaar sich bereits nach längerem Warten wieder entfernt hatte und gab lediglich zu Protokoll, daß er seine Einwilligung in diese Verbindung seiner Tochter nie geben werde, sowie, daß er nicht bestimmen könne, wann es jemals seine Geschäfte erlauben würden, einem auf andere Zeit zu verlegenden Sühneversuche beizuwohnen. Daraufhin wurde diese Angelegenheit, die ja ohnehin nur auf der anfänglichen irrtümlichen Auffassung des Gerichtes beruhte und deren negativer Ausgang außerdem selbstverständlich gewesen wäre, aufgegeben und für die Hauptverhandlung vor dem Appellationsgericht der 2. Oktober anberaumt. Clara reiste nunmehr (am 3. September) mit ihrer Mutter, bei der sie Wohnung nahm, nach Berlin.

Dorthin kam auch Schumann zehn Tage später, um im Anschluß an Claras Geburtstag einige Tage mit ihr zu verleben.

Ihn erwartete ein tags zuvor eingetroffener Brief Wiecks an Clara (oder Frau Bargiel), der ganz überraschenderweise den Wunsch ausdrückte, er wolle mit Clara gütlich ins reine kommen und sie möge ihn zu diesem Zwecke in Dresden persönlich aufsuchen.

Die Liebenden glaubten zunächst diesem Begehren, das ihnen möglicherweise das äußerste doch noch ersparte, Rechnung tragen zu müssen. Am 16. September schrieb Schumann an Einert:

„Der beifolgende Brief[1] wird Ihnen allerhand zu denken geben. Meiner Meinung nach darf Clara den Antrag nicht zurückweisen, der wenigstens den Schein einer Aufrichtigkeit für sich hat. Vor allem müssen wir aber mit Ihnen sprechen. Wir machen uns also schon morgen abends nach Leipzig auf. ...

In keinem Falle nehmen wir natürlich die Klage eher zurück, als Fr. Wieck sich auf eine oder die andere Weise erklärt. Vielleicht, daß wir es noch in Frieden erlangen. ..."

So reisten sie am 17. September nach Leipzig. Aber Einert widerriet Clara nach Dresden und vielleicht in eine Falle zu gehen und obwohl Wieck zunächst darauf bestand, fand die Unterredung nicht in Dresden, sondern am 25. und 26. September in Leipzig statt. Sie verlief, wie vorauszusehen, ohne Ergebnis[2].

Mittlerweile kam der zweite Oktober heran, an dem die Verhandlung vor dem Appellationsgericht stattfinden sollte. Wieck jedoch fand sich nicht ein und motivierte dies damit, daß der vorschriftsmäßige (von ihm selbst vereitelte) Sühneversuch vor dem Geistlichen nicht erfolgt sei. Wurde nun auch durch Einerts sofortiges Einschreiten der Protest Wiecks zurückgewiesen, so erlangte er doch seinen Zweck, die ganze Angelegenheit möglichst zu verschleppen. Denn es wurde nunmehr ein neuer Termin, aber erst für den 18. Dezember angesetzt.

Clara schreibt darüber am 8. Oktober an ihren und Schumanns Freund Becker: „Er will uns offenbar nur hinziehen, und insoweit wird es ihm gelingen, als die Sache vor Ostern nicht entschieden sein wird. Ich wollte wieder nach Paris gehen, jedoch muß ich zu allen Terminen in Leipzig sein und kann also Deutschland nicht verlassen. Auch darin hat der Vater seine Absicht erreicht".

Ein gleichzeitiger Vorschlag Wiecks, daß Clara bis zu ihrer Mündigkeit warten und inzwischen gegen eine Summe von 6000 Talern noch einmal für drei Monate mit ihm reisen sollte, wurde nicht

[1] Der soeben erwähnte Brief Wiecks.

[2] Das Nähere, insbesondere vier Bedingungen Wiecks, sämtlich pekuniärer Art, nach deren Erfüllung er das Gericht ermächtigen wollte, sein Jawort zu supplieren, bei Litzmann, I, S. 371.

angenommen, vielmehr reiste Clara bereits am 3. Oktober nach Berlin zurück.

Von diesem Augenblicke an nahm die Wut des heftigen, gereizten und in seiner Verblendung bedauernswerten Mannes sinnlose Formen und Maße an. Offenbar war seinem starren Charakter der Gedanke unerträglich, daß sein Spiel verloren war. Denn daß der endliche gerichtliche Entscheid nicht zu seinen Gunsten lauten würde, konnte auch ihm nicht zweifelhaft sein. Clara, die demnächst in Berlin, sodann im neuen Jahre ebendort und weiterhin in Hamburg, Bremen und Lübeck konzertierte, hatte schwer darunter wie unter der Angst hinsichtlich Schumanns wiederkehrender Depressionszustände zu leiden. Den Höhepunkt der offenen und heimlichen Angriffe Wiecks bildete eine „Erklärung", gegen seine Tochter und Schumann gerichtet, die er in die Häuser der Bekannten und in die Städte, in denen Clara konzertierte, verschickte. Anderweite briefliche Anschuldigungen, ferner ein anonymer Brief an Clara selbst, Verdächtigungen und Warnungen vor Schumann enthaltend, fehlten in diesem traurigen Arsenal nicht[1].

Kein Wunder, daß Schumann um dieselbe Zeit, angewidert durch diese unqualifizierbare Kampfesweise, an Clara schrieb: „Nur das eine noch, glaubst Du vielleicht, später einmal mich mit Deinem Vater versöhnen zu können, so gib daran alle Hoffnung auf. Der leiseste Wunsch von Dir solcher Art würde mich beleidigen. ... Schließe mit Dir ab über diesen einen Punkt, der sonst einmal unserm Glücke gefährlich werden könnte. ..."

Damals war die Verhandlung, die, wie festgesetzt, am 18. Dezember stattgefunden hatte, schon vorüber. Alle Beteiligten, auch Wieck, waren anwesend gewesen. Nach den erhaltenen Nachrichten war es eine dramatisch höchst bewegte Szene. Wieck, aufs äußerste leidenschaftlich, in „furchtbarem Zorn" seine Tochter anblickend, gegen Schumann dermaßen ausfallend, daß der Präsident ihm wiederholt das Wort verbot. Schumann ihm gegenüber, nichts als Ruhe dem gereizten Manne entgegenhaltend, dessen Anschuldigungen ihn aber doch veranlaßten, vier Tage später zwei obrigkeitliche Sittenzeugnisse dem Gerichte zu übergeben, die er sich vor Jahresfrist bei seiner Übersiedelung nach Wien vom Rat und von der Polizei-

[1] Weitere Einzelheiten dieser überaus peinlichen Periode können an dieser Stelle um so füglicher übergangen werden, als solche, ohnehin mehr in Claras Biographie gehörig, bei Litzmann, I, letztes Kapitel, zu finden sind.

behörde hatte ausstellen lassen. Zwischen Vater und Geliebtem die Tochter, die unschuldige Veranlassung zu all diesem Zwist und Streit, die am Abend erschöpft in ihr Tagebuch schreiben muß: „Dieser Tag hat uns getrennt auf ewig, wenigstens das zarte Band zwischen Vater und Kind zerrissen — mein Herz ist auch, als wär' es zerrissen! —"

Ein weiterer persönlicher Termin sollte nicht stattfinden. Auf Weihnachten fuhr Schumann nach Berlin und am 27. Dezember wieder nach Leipzig.

Schumanns Freunde, wie Mendelssohn, David, Verhulst, Reuter erwarteten insgesamt ein günstiges Urteil. Als dasselbe jedoch am 4. Januar 1840 verkündigt wurde, zeigte sich, daß sich diese Hoffnungen nur teilweise erfüllt hatten. Wieck hatte unter seinen Weigerungsgründen auch angegeben, Schumann sei ein Trinker. Und diese Angabe war gerichtsseitig als erheblich angesehen und Wieck der Wahrheitsbeweis derselben auferlegt worden, während sämtliche übrigen Einwände als unbegründet abgelehnt wurden. Solche waren hauptsächlich noch gewesen: Bedenken pekuniärer Art, abfällige Beurteilung von Schumanns kompositorischer sowie der in der Zeitschrift an den Tag gelegten Tätigkeit und die Angabe, daß sowohl Schumann als Clara früher anderweite Neigungen gehabt hätten, somit keine Beständigkeit von ihnen zu erwarten sei[1]. Gemeint war einmal Schumanns Verlöbnis mit Ernestine v. Fricken, was sodann Clara anlangt, so kann es sich nur um Karl Banck handeln[2]. Im übrigen wirkt die angebliche Befürchtung mangeln-

[1] Wörtliche Zitate bei G. Wustmann „Aus Clara Schumanns Brautzeit". (Grenzboten 1896. IV. S. 508 ff.). — In bezug auf den dort ausgesprochenen Zweifel, ob der Verfasser der Schumannbiographie von Einerts Akten eine Kenntnis gehabt habe, die über einige geringfügige Einzelheiten hinausgehe, kann der Herausgeber mitteilen, daß dieser Zweifel unbegründet ist und Wasielewski die Akten Einerts genau kannte. Dies ergibt sich aus der spätestens im Sommer 1896 (wahrscheinlich früher, jedenfalls vor Wustmanns Aufsatz) für die vierte Auflage niedergeschriebenen Darstellung des vorliegenden Kapitels. Obgleich gerade dieses Kapitel mit Berücksichtigung des Litzmannschen Buches über Clara Schumann sehr erweitert und geändert werden mußte, enthielt es bereits die Briefe Schumanns und Claras an Einert, dessen obigen Bescheid an Clara und andere Einzelheiten. Wenn Wasielewski, wie er mir seinerzeit mitteilte, erst in der vorliegenden Auflage alles Material, was ihm zur Verfügung stand, benutzte (was an vielen Stellen der Vorlage sichtbar war) so geschah dies aus persönlichen Gründen, vor allem in Rücksicht auf Clara Schumann.

[2] Der auf Clara bezügliche Passus fehlt in Wustmanns Aufsatz und ebenso

der Brständigkeit von seiten Wiecks nach den letzten von ihm miterlebten Jahren geradezu grotesk.

Obschon Schumann äußerlich ruhig schien, so litt er doch, wie nur zu verständlich, aufs schwerste unter der „Schmach", wie er sie nennt, der Trunksuchtbeschuldigung; wenn auch seine Freunde sich erboten, vor Gericht zu seinen gunsten zu zeugen und die öffentliche Meinung vielmehr gegen Wieck, als gegen ihn gerichtet war.

Das einzige, worauf Wieck mit einigem Anschein seine Anschuldigung stützen konnte, war der Umstand, daß Schumann gelegentlich und besonders während der Zeit seiner schwersten Herzensbedrängnisse dem eigenen Geständnis zufolge[1] etwas zu viel des Guten im Genusse der „künstlichen Mittel" getan hatte, um sich aufrecht zu erhalten. Es war das in der Zeit gewesen, daß er bei Frau Devrient wohnte. Wieck versuchte diese zu bestimmen, vor Gericht gegen Schumann wegen dessen angeblicher Trunksucht auszusagen, was sie indessen von sich wies[2]. Da er auch sonst auf keine Weise seine ungerechtfertigte Beschuldigung zu beweisen vermochte, mußte er schließlich darauf Verzicht leisten.

Doch hatte er gleich gegen den Gerichtsentscheid vom 4. Januar Beschwerde eingelegt und unter dem 26. Januar eine ausführlichere Wiederholung seiner Weigerungsgründe dem Gericht eingereicht. Dies veranlaßte dasselbe, Schumann zu einer schriftlichen Verteidigung seiner selbst und seiner Braut aufzufordern, die dieser auch im Februar einsandte, wodurch die Sache wiederum in die Länge gezogen ward[3]. Dazu drohten zwei weitere Klagen Schumanns gegen Wieck, eine, wie es scheint, wegen der Verbreitung von Wiecks „Erklärung" in Leipzig, die andere wegen Versendung derselben nach auswärts. Das letztere erhellt aus Schumanns Mitteilung an Einert vom 26. Februar: „Wir werden den Alten (zum drittenmal) verklagen müssen. Sie glauben es gewiß nicht, was ich Ihnen jetzt sage: Er hat seine Schrift lithographieren lassen und verschickt sie nach allen Weltgegenden. Gewiß ist das doch ohne Zensur geschehen. Ich will mich noch genauer erkundigen und Ihnen dann

in den Anmerkungen zu Schumanns Briefen, N. F. (2. Aufl. S. 509). Möglicherweise jedoch hat sich Wieck hinsichtlich Claras auf die bloße Behauptung einer anderweiten früheren Neigung beschränkt.

[1] Vergl. S. 166.

[2] Mitteilung der Frau Devrient an den Verfasser der Schumannbiographie.

[3] Genaueres über den Inhalt von Schumanns Verteidigungsschrift bei Wustmann l. c.

das Nähere melden. Einstweilen ersuche ich Sie, die andere Klage nicht zu vergessen".

Schon zwei Tage vorher hatte Schumann seinem Freunde Töpken in derselben Angelegenheit geschrieben, da ihm mitgeteilt worden war, daß Wieck seine Schmähschrift in Bremen habe verbreiten lassen. Darauf bezüglich sprach er Töpken folgendes Anliegen aus: „Auch ersuche ich Sie — nach Ihrem Ermessen — einen Advokaten für mich anzunehmen, der den Verbreiter[1] jenes Pasquills in meinem Namen verklagt. ... Sie werden es tun, da es die Ehre Ihres Freundes betrifft. Über das andere lassen Sie mich schweigen. Genug, daß hier das Unglaublichste von Niederträchtigkeit geleistet worden ist, was Sie sich denken können. Der elende Mann zerfleischt sich selbst, und das sei seine Strafe".

Töpken riet indessen davon ab, den Verbreiter des „Pasquills" zu belangen, und infolgedessen ließ Schumann den Gedanken fallen, gegen denselben vorzugehen. Um jene Zeit erbot sich Schumanns Freund, der Pastor Keferstein, welcher von dem tiefen Zerwürfnis mit Fr. Wieck Kenntnis erlangt hatte, in wohlmeinender Weise zur Übernahme einer Vermittlerrolle, worauf Schumann am 21. März 1840 entgegnete: „Dem alten Herrn bitte ich Sie nicht zu schreiben. An eine Versöhnung zwischen uns ist nie zu denken, wenigstens von meiner Seite nicht. Bei genauer Kenntnis seiner Handlungsweise würden Sie das natürlich finden. Es muß nun alles auf Wegen Rechtes entschieden werden. ... Leider ist es so. Übrigens danke ich Ihnen für die angebotene Vermittelung auf das Herzlichste".

In der Tat war jeder Versuch zu einer Versöhnung überflüssig geworden, da das Oberappellationsgericht bereits am 10. (oder 12.) März 1840 den Spruch des Appellationsgerichtes vom 4. Januar bestätigt hatte, welches Urteil am 28. März den Parteien mitgeteilt wurde. Wieck blieb nunmehr lediglich übrig, Schumanns Trunksucht zu beweisen, was indessen, wie schon erwähnt, ein aussichtsloses Unternehmen war.

Obwohl Schumann gerade in den ersten Monaten des Jahres 1840 unter besonders feindlichen Angriffen von Wieck, wie wir sahen, zu leiden hatte, so begann doch die tröstliche Gewißheit eines nicht mehr fernen Endes ein immer stärkeres Gegengewicht zu bilden, und seine Stimmung hob sich zusehends. Ein Zeugnis dafür

[1] Namens Rackemann.

ist vor allem, daß es ihn aufs neue zum musikalischen Schaffen drängte und zwar auf einem neuen Gebiete, dem der Liedkomposition. Bereits am 7. Februar macht er Clara die erste briefliche Andeutung davon, indem er schreibt: „Ich schwärme jetzt viel Musik wie immer im Februar. Du wirst Dich wundern, was ich alles gemacht in dieser Zeit — keine Klaviersachen, Du erfährst es aber noch nicht“ [1].

Sodann brachte der beginnende Lenz Schumann auf seine Bewerbung hin den Doktortitel, was ihn wie Clara gerade angesichts der damaligen öffentlichen Schmähungen Wiecks sehr erfreute [1].

Und nicht gering anzuschlagen war schließlich, daß um dieselbe Zeit Liszt nach Leipzig kam und mit Schumann, wie dieser mit ihm, schnell bekannt und vertraut wurde. Wenn auch von Anfang an nicht alles selbst an dem phänomenalen Klavierspieler Liszt seine Sympathie fand — „diese Welt ist meine nicht mehr, ich meine seine“, schreibt er gleich zuerst einmal an Clara — so riß ihn doch der geniale Mensch und Musiker zu immer neuen Bewunderungsausbrüchen hin. „Fast den ganzen Tag“ waren sie beisammen. „Wir sind schon recht grob gegeneinander gewesen ... wie er doch außerordentlich spielt und kühn und toll, und wieder zart und duftig. ... Er ist doch gar zu außerordentlich. Er spielte von den Novelletten, aus der Phantasie, der Sonate, daß es mich ganz ergriff. Vieles anders als ichs mir gedacht, immer aber genial. ... Dir aber sag ichs, Liszt erscheint mir alle Tage gewaltiger. Heute früh hat er wieder bei R. Härtel gespielt, daß wir alle zitterten und jubelten. ... Es ist jetzt hier ein tolles Leben. ... In den ganzen vorigen Tagen gab es nichts als Diners und Soupers, Musik und Champagner, Grafen und schöne Frauen; kurz, er hat unser ganzes Leben umgestürzt. Wir lieben ihn alle ganz unbändig und gestern hat er wieder in seinem Konzert gespielt wie ein Gott und das Furore war nicht zu beschreiben“.

Das bunte, rauschende, anstrengende Leben, welches Liszt leicht und oft mit sich brachte, tat auf kurze Zeit Schumann wie auch Clara, die, von beiden eingeladen, um die März—Aprilwende nach Leipzig kam, sehr gut. Den Rest des April verlebten dann die Liebenden in Berlin beisammen.

Der Prozeß freilich schien seinem Ende immer noch fern zu sein, so daß sie gelegentlich befürchteten, daß das Jahr noch darüber hin-

[1] Näheres folgt weiter unten (S. 275 ff.).

gehen möge. Auch quälten Clara gelegentlich materielle Bedenken, von denen sie Schumann nicht sprechen mochte.

Aber alles andere war vergessen, als Schumann ihr am 7. Juli die Nachricht brachte, daß Wieck „dem Beweise des Grundes seiner Widerspenstigkeit" entsagt habe. Im Laufe desselben Monats wurde endlich der väterliche Konsens gerichtlicherseits suppliert und am 1. August den Parteien Eröffnung davon gemacht[1]. Da Wieck die zehn Tage, die er hiergegen noch appellieren konnte, ungenutzt verstreichen ließ, so wurde das Urteil mit dem 11. oder 12. August rechtskräftig. Nach mehr als vierjährigem Kampfe hatte Schumann die Geliebte errungen.

Sein Freund Becker war „der Erste, der die Freudenbotschaft erfahren" sollte. Die Trauung wurde gleich im Stillen auf den 12. September (den Tag vor Claras Geburtstag) festgesetzt, das erste Aufgebot war am 6. August. Am 24. desselben Monats berichtete Schumann seinem Freunde Keferstein: „Unserer Trauung stehen nun (mit höherem Beistand) wohl keine Hindernisse mehr im Wege, wie Sie fürchteten. Wir sind gestern schon zum zweitenmal aufgeboten worden; ich hab es in Seligkeit angehört. Clara ist auch ganz glückselig, wie Sie sich denken können; es waren doch gar zu unwürdige Duldungen, die wir zu bestehen hatten".

Clara hatte inzwischen bald nach Anfang August noch eine kleine Konzertreise durch Thüringen gemacht und befand sich um die Zeit des obigen Briefes Schumanns an Keferstein im Bade Liebenstein bei Eisenach zusammen mit ihrer Freundin Emilie List.

Vor ihrer Rückkehr nach Leipzig konzertierte sie in Erfurt und begab sich dann nach Weimar. Keferstein berichtete darüber dem Verf. d. Bl.: „Ich hatte seiner (Schumanns) Braut, welche einige Wochen in Bad Liebenstein zubrachte, in Erfurt durch den Sollerschen Verein, als Ehrenmitglied desselben, ein Konzert veranstaltet. Als wir darauf von Erfurt nach Weimar fuhren[2], wurde ihr dort in der Familie des Hofpianisten Montag eine freudige Überraschung bereitet. Ganz unerwartet trat ihr dort Robert entgegen. — Seliger

[1] Der betreffende Passus des Urteils lautet wie folgt: „Und ist nunmehr die erforderliche Einwilligung des Beklagten zu supplieren, wie Wir denn solche kraft dieses von obrigkeitlichen Amts wegen supplieren und ergänzen, auch der Mitklägerin, daß sie die Ehe mit Klägerm nach vorgängigem gewöhnlichen Aufgebote durch priesterliche Trauung vollziehe, billig gestatten".

[2] Es war am 4. September.

Augenblick, rührend auch für die Anwesenden. Zwei edle Herzen — und ein Schlag. Da war des Jubelns kein Ende — lauter Wonne — lauter Entzücken. Bald umarmte er, während helle Tränen in seinen Augen standen, seine Braut, bald einen nach dem andern unter den Anwesenden, und nun wurde er so heiter und gesprächig, wie ich ihn niemals gesehen. Wir nahmen darauf, während Clara im Montagschen Hause blieb, eine gemeinschaftliche Wohnung im russischen Hofe und verlebten miteinander in Weimar überaus glückliche und frohe Tage".

Aus diesen wonnevollen Weimaraner Tagen rührt folgendes kleine Billet Schumanns an Becker her, dessen wenige Worte seiner freudig beseelten Stimmung Ausdruck geben. Es lautet:

Weimar, den 6. September 1840.

Mein lieber Becker,

Ich hab Clara hier überrascht, die gestern hier Konzert gegeben, ihr letztes hoffentlich als Jungfrau. Nun lassen wir uns auch nimmer. Es bleibt noch beim nächsten Sonnabend; wir lassen uns schon früh (um 9 Uhr schon) in Schönefeld trauen und erwarten Dich ganz gewiß, womöglich ein paar Tage früher.

In herzlichster Liebe grüßt Dich

Clara und Dein glücklichster Freund R.

Die lang ersehnte Verbindung der Liebenden fand am 12. September in der Kirche des nahe bei Leipzig gelegenen Dorfes Schönefeld durch Priesterhand[1] statt. Von hier an begann nun für Schumann, da er sich nächst dem künstlerischen Berufe völlig seinem ehelichen Leben widmete, welchem im Laufe der Jahre acht Kinder entsprossen, ein noch stilleres beschaulicheres Leben als vorher; nur ab und zu wurde dasselbe durch Kunst- und Erholungsreisen unterbrochen.

[1] Das Traunungsregister der Gemeinde Schönefeld besagt: „Dr. R. Schumann, musical. Componist und Einwohner in Leipzig, hinterlassener ehelicher Sohn von August Schumann, gewesenem Buchhändler in Zwickau, wurde mit Jungfrau Clara Josephine Wieck, Friedrich Wiecks, Instrumentenhändler in Leipzig, ehelich ältester Tochter erster Ehe, getraut den 12. September, Sonnabend vor Dom. XIII. p. Trin., um Vormittags 10 Uhr". — Der Geistliche war August Wildenhahn (1805—1868), ein Zwickauer und Schulfreund von Schumann, der ihm am 9. September schrieb: „Wie freue ich mich, daß es ein Landsmann ist, der unsere Hände ineinander legen soll". — W. war bis 1841 Pastor in Schönefeld, später in Bautzen, wo er als Kirchen- und Schulrat am 12. Mai 1868 starb.

III.

Robert Schumanns Künstlerlaufbahn.

Leipzig, Dresden, Düsseldorf.

1840—1854.

Das „Liederjahr“.

Wie schon bemerkt wurde, bezeichnet das Jahr 1840 einen entschiedenen Wendepunkt in dem künstlerischen Schaffen Schumanns. Ehe diese Erscheinung näher beleuchtet wird, ist zuvor eines Ereignisses zu gedenken, welches in den Beginn des genannten Jahres fällt. Es betrifft die Ernennung Schumanns zum Dr. phil. honoris causa.

Schon anfangs 1838 hegte Schumann den Wunsch, die Doktorwürde zu erlangen, und zwar von der Leipziger Universität, welche zwei Jahre vorher durch Verleihung des Ehrendoktors Felix Mendelssohn ausgezeichnet hatte. Zur Vermittlerin seines Wunsches hatte er seine Schwägerin Therese auserseben. Dieser schrieb er unterm 25. März 1838: „Clara ist durch die Ernennung zur Kammervirtuosin[1] zu einem ziemlich hohen Rang gekommen; zwar bin ich auch beehrentitelt[2], doch kommt das nicht gleich.

Ich für mich wollte als Künstler sterben und erkenne niemand über mich, als meine Kunst; aber der Eltern wegen möcht ich wohl auch etwas werden. Du kennst Hartenstein[3] genau und sollst nun an ihn oder Ida schreiben, wie etwa folgt:

Daß ich (Du kannst meinen Namen nennen oder nicht, wie Du willst und denkst) mit einem angesehenen Mädchen in einer von den Eltern geduldeten Verbindung stände und diesen letzteren durch einen „Dr.“ vor meinen Namen gewiß eine große Freude machen würde, was das Ziel schneller erreichen hülfe. Nun möcht ich durch Hartensteins Güte erfahren, ob eine Ernennung der philosophischen Fakultät viel Umstände mache; viel Zeit könne ich freilich nicht daran setzen, da ich von Berufsarbeiten aller Art gedrängt würde; er möchte Dir schreiben, wie ich es nun anzufangen habe; ich be-

---

[1] Vom österreichischen Kaiser.

[2] Die „Maatschappij tot bevordering van toonkunst“ in Holland hatte Schumann 1837 zum korrespondierenden Mitglied ernannt. Außerdem war er Ehrenmitglied der nicht mehr existierenden „Euterpe-Gesellschaft“ in Leipzig und korrespondierendes Mitglied des Stuttgarter Nationalvereins. Ordensdekorationen besaß Schumann nicht, obwohl er solche im höchsten Grade verdient hätte. Für die Widmung seiner C-Dur-Symphonie an König Oskar von Schweden erhielt er aber doch wenigstens die goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst.

[3] Professor in Leipzig.

18*

zweckte damit nichts als einen Titel und würde mich dann von Leipzig ganz wegwenden. Das Ganze hätte übrigens keine so große Eile. Hätte ich nur einmal seine Ansicht, so würde ich ihn dann persönlich um das Weitere bitten. Zuletzt frage ihn, ob die Leipziger Universität keine Doktoren der Musik kreiere — und schließlich bitte ihn und Ida um das gewissenhafteste Stillschweigen, da es auf eine Überraschung abgesehen wäre. Ihr Weiber vermögt alles, und so flüstere denn namentlich Ida zu, daß sie sich eines alten Bekannten dabei erinnern möchte. — Die ganze Angelegenheit lege ich Dir dringend ans Herz — tue nun was Du kannst und schreibe schnell! ... Uber alle diese Angelegenheiten beobachte auch Du, meine liebe Therese, das strengste Stillschweigen gegen Freunde und Verwandte. Man kann nicht leise genug gehen, wenn man ein Ziel erreichen will."

Professor Hartenstein scheint sich dem Wunsche Schumanns nicht entgegenkommend gezeigt zu haben, denn es war von der Sache in betreff der Leipziger Universität nicht mehr die Rede. Dagegen faßte Schumann zwei Jahre später, um den von ihm begehrten akademischen Grad zu erlangen, mit Erfolg einen andern Weg ins Auge, indem er sich an seinen Freund Keferstein wandte, welcher nähere Beziehungen zur Jenenser Universität hatte. Diesem eröffnete er sich unterm 31. Januar 1840 folgendermaßen:

„Sie wissen vielleicht, daß Clara meine Verlobte ist, vielleicht auch, welche — — Mittel ihr Vater angewandt, die Verbindung zu hindern — — — Wie dem sei, verzögern kann er die Verbindung noch eine Weile, hindern aber nicht. Claras bedeutende Stellung als Künstlerin hat mich nun oft über meine geringe nachdenklich gemacht, und weiß ich auch, wie sie schlicht ist, wie sie in mir nur den Musiker und Menschen liebt, so glaub ich doch auch, würde sie es erfreuen, wenn ich etwas für eine höhere Stellung im staatsbürgerlichen Sinne täte. Erlauben Sie mir nun die Frage: ist es schwer, in Jena Doktor zu werden? Müßte ich ein Examen bestehen, und welches? An wen wendet man sich deshalb? Mein Wirkungskreis als Redakteur eines sieben Jahre nun bestehenden angesehenen Blattes, mein Standpunkt als Komponist, und wie ich hier und dort ein redliches Streben verfolge, sollte mir das nicht behilflich sein, jene Würde zu erlangen? Sagen Sie mir darüber Ihre aufrichtigste Ansicht, und erfüllen mir meine Bitte, gegen jedermann darüber vorderhand zu schweigen. — — —"

Keferstein ging sogleich bereitwilligst darauf ein, Schumann zur Erreichung seines Anliegens behilflich sein zu wollen. Infolgedessen schrieb Schumann ihm am 8. Februar 1840 in der fraglichen Angelegenheit: „Die akademische Doktorwürde wünschte ich unter zwei Bedingungen zu erlangen, entweder daß ich mich ihrer durch eine noch zu leistende Arbeit würdig machte, oder daß mir das Diplom mit Hindeutung auf meine frühern Leistungen als Komponist und Schriftsteller ausgestellt würde. Das erstere wäre das Beschwerlichere, das zweite freilich das Erfreulichere und mir am meisten Nutzende. Stehen Sie mir mit gutem Rat noch einmal bei. Lateinisch kann ich nur wenig; aber zu einer tüchtigen deutschen Abhandlung fühl ich schon eher Kraft. So bin ich jetzt in Vorbereitungen zu einem Aufsatz über Shakespeares Verhältnis zur Musik[1], seine Aussprüche, seine Ansichten, die Art, wie er Musik in seinen Dramen anbringt usw. usw., ein äußerst reiches und schönes Thema, dessen Ausarbeitung freilich einige Zeit verlangte, da ich doch den ganzen Shakespeare dazu durchlesen muß". — Vielleicht genüge aber seine Stellung in der musikalischen Welt und seine früheren Arbeiten (von denen er eine Reihe beifügte), um das Gewünschte in Ehren zu erlangen.

Schumann wurde von Keferstein nach erfolgter Unterredung mit dem damaligen Dekan der philosophischen Fakultät an der Jenenser Universität, Hofrat Reinhold, nunmehr davon benachrichtigt, daß es der Abfassung einer Dissertation nicht bedürfe: es solle ihm die Doktorwürde auf Grund seiner kompositorischen und musikschriftstellerischen Tätigkeit verliehen werden, er möge einfach nur einige seiner Arbeiten nebst dem curriculum vitae und den nötigen Zeugnissen einsenden. Schumann entsprach dem alsbald, und schickte das Erforderliche unter Hinzufügung folgender brieflicher Auslassung an Keferstein unterm 19. Februar 1840 ab:

„Bis heute, mein verehrter Freund, hab ich mit Sammeln der Doktor-Materialien zugebracht. Verzeihen Sie mir, daß ich die ganze

[1] Er kam zwar weder jetzt noch später zu diesem Aufsatze, aber das Thema interessierte Schumann mehr als nur vorübergehend. Im Oktober 1840 hatte er wieder Shakespeare zum gleichen Zweck vorgenommen und Clara mußte ihm die dort gefundenen Stellen über Musik ausschreiben. Ins Tagebuch aber notierte er um diese Zeit: „Es ist noch nichts Schöneres oder Bedeutenderes über Musik gesagt worden als von Shakespeare, und dies in einer Zeit, da sie noch in der Wiege lag. Hier zeigt sich wieder einmal der Genius des Dichters, der über alle Zeiten hinausragt und sieht".

Sache an Sie adressiert habe? Ich wünschte nämlich, Sie läsen, ehe Sie ihn abgäben, den Brief an den Herrn Dekan und die Biographie, die mir blutsauer geworden, da man über sich sehr viel und auch sehr wenig sagen kann. Hat beides Ihre Approbation, so befördern Sie es denn gütigst mit dem Andern, was Sie beizulegen gedenken. Soll ein Aufsatz von mir den Akten beigelegt werden, so stimme ich für den Aufsatz über Berlioz' Symphonie und etwa den über Beethovens Monument. Ein Gefallen geschähe mir, wenn ich die Zeugnisse wieder zurückerhalten könnte. Vielleicht geht das? ... Vergessen Sie auch nicht, wenn ich Sie bitten darf, meinen Wunsch wegen der musikalischen Doktorschaft, die mich am meisten freuen würde."

Von besonderem Interesse ist folgender, in Schumanns Zuschrift an den Dekan Reinhold enthaltener Passus: „Daß ich eine Reihe Jahre hindurch mir und meinen Ansichten treugeblieben bin, stärkt mich oft in meinem Glauben darin; denn Irrtum kann nicht solange haften. Einer treuen Verehrung für das Überkommene, das Alte, bin ich mir vor allem bewußt, nicht minder habe ich jedoch auch die Talente der Gegenwart zu fördern gesucht, fußen sie nun auf dem Alten, wie zum Teil Mendelssohn, oder haben sie wirklich Eigentümliches und Neues ersonnen, wie etwa Chopin. Als Komponist gehe ich vielleicht einen von allen andern verschiedenen Weg; es spricht sich nicht gut über die geheimsten Dinge der Seele. — So möchten Sie denn freundlich anblicken, was ich Ihnen vorgelegt, und auch der Zukunft vertrauen und dem höhern Mannesalter, wo es sich ja immer erst am deutlichsten zeigt, was Kern war, was nur Hoffnung."

Der diesen Bekenntnissen ordnungsgemäß beigefügte Lebenslauf lautet wörtlich:

„Ich bin zu Zwickau in Sachsen geboren, den 8. Juni 1810. Mein Vater war Buchhändler, ein höchst tätiger und geistreicher Mann, der sich namentlich durch seine Einführung der ausländischen Klassiker in Taschenausgaben, durch die zu ihrer Zeit vielgelesenen Erinnerungsblätter, durch eine Menge wichtiger kaufmännischer Werke und noch kurz vor seinem Tod durch Übersetzung mehrerer Byronscher Werke bekannt gemacht hat. Meine Mutter war eine geborne Schnabel aus Zeitz. Ich genoß die sorgfältigste und liebevollste Erziehung. Starke Neigung zur Musik zeigte sich schon in den frühesten Jahren, ich erinnere mich, ohne alle Anleitung Chor- und Orchesterwerke

schon in meinem 11. Jahre geschrieben zu haben[1]. Der Vater wollte mich auch durchaus zum Musiker bilden; die Verhandlungen, die deshalb mit C. M. von Weber in Dresden gepflogen wurden, zerschlugen sich jedoch. So erhielt ich denn eine gewöhnliche Gymnasialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe meine musikalischen Studien verfolgend, und nach Kräften selbst schaffend. 1828 bezog ich die Universität Leipzig, hauptsächlich um philosophische Vorträge zu hören, so namentlich bei Professor Krug; 1829 ging ich nach Heidelberg, wohin mich Thibaut und sein Ruf als ausgezeichneter Musikkenner und Forscher vor allem gezogen hatte[2]. Hier fing ich an, mich ausschließlich mit Musik zu beschäftigen, worin mich bedeutende Fertigkeit des Klavierspiels um so schneller vorwärts brachte. Zu weiterer Fortbildung ging ich 1830 nach Leipzig zurück, vollendete bei dem damals anwesenden Musikdirektor Heinrich Dorn, jetzt Kapellmeister in Riga, meinen Kompositionskursus und gab meine ersten Kompositionen heraus. Die Kritik nahm mich wohlwollend auf. Durch einiges Vermögen gegen die Schattenseiten musikalischen Künstlerlebens gesichert, konnte ich mich ganz dem Studium der höhern Komposition widmen. Es war damals die Zeit der Bewegung in ganz Europa, die auch auf das künstlerische Zusammenleben in Leipzig Einfluß übte, indem ich in Gemeinschaft mit einigen andern Musikkundigen, von denen namentlich mein früh verschiedener Freund Ludwig Schunke zu nennen ist, auf den Gedanken der Herausgabe einer neuen musikalischen Zeitschrift kam, der auch im April 1834 ausgeführt wurde. Die Zeitschrift erwarb sich Beifall, und steht im Augenblick durch eine gesteigerte Teilnahme des Publikums sicher. 1835 ging die Redaktion auf mich allein über. War ich so genötigt, meine Kräfte zu spalten, so überwog doch immer die produktive Tätigkeit und milderte das auch oft Mißliche jenes andern Wirkungskreises. In dieser Stellung befinde ich mich noch; sie brachte es mit sich, daß ich mit den meisten der jetzt lebenden Künstler in nahe Verbindung kam, die von Jahr zu Jahr sich mehrten, wo ich es mir denn vorzüglich angelegen sein ließ, das Streben der be-

[1] Diese Angabe Schumanns ist abweichend von der in seinem Notizbuche enthaltenen, denn in betreff der Komposition des 150. Psalms, wenn dieser hier gemeint ist, wie nicht gut anders möglich, da kein anderer Kompositionsversuch derart weiter angeführt ist, findet sich in letzterem die Notiz: 1822 oder 23 der 150. Psalm mit Orchester".

[2] Bemerkenswert erscheint, daß Schumann in seinem Curriculum vitae das auf Wunsch seiner Mutter versuchte juristische Studium nicht erwähnt hat.

deutendsten jüngeren Talente zu fördern. So wurde Chopin, Clara Wieck, Henselt u. a. namentlich durch die Zeitschrift bekannt.

Wichtige äußere Lebensmomente wüßte ich keine zu bezeichnen. Neuerdings wurde mir die freundliche Auszeichnung, von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Rotterdam, von dem deutschen Nationalverein zu Stuttgart und der Musikgesellschaft Euterpe in Leipzig zum korrespondierenden und Ehrenmitglied ernannt zu werden.

Von musikalischen Kompositionen sind bis jetzt 22 erschienen, von denen auch Liszt[1], Clara Wieck, Henselt u. a. öffentlich spielten. Auch schrieb ich einiges unter dem Namen Florestan und Eusebius. In der Zeitschrift rühren die meisten kritischen Artikel über Instrumentalmusik von mir und haben entweder meinen Namen oder auch den von Florestan und Eusebius, sowie die Zahlen 2 und 12 zur Unterschrift.

Leipzig, den 17. Februar 1840. Robert Schumann.

Schumann brauchte nicht lange auf den Doktorhut zu warten. Nachdem Hofrat Reinhold, Dekan der philosophischen Fakultät an diese selbst unterm 22. Februar desselben Jahres den betreffenden Antrag gestellt hatte, wurde das Diplom zwei Tage später ausgefertigt und Schumann übermittelt. Es lautet wie folgt:

Viro praenobilissimo atque doctissimo
Roberto Schumann
Zwickaviensi
complurium societatum musicarum sodali
qui rerum Musis sacrarum et artifex ingeniosus et judex
elegans modis
musicis tum scite componendis tum docte judicandis atque
praeceptis
de sensu pulchritudinis venustatisque optimis edendis
magnam nominis
famam adeptus est
Doctoris Philosophiae honores
dignitatem jura et privilegia
ingenii, doctrinae et virtutis spectatae insignia atque
ornamenta
detulimus.

[1] Über die Versuche Franz Liszts, die Schumannsche Musik in öffentliche Kreise einzuführen, siehe dessen Mitteilungen im Anhang. Vergl. auch S. 216.

Welche Genugtuung Schumann über die ihm von der Jenenser Universität zuerkannte Auszeichnung empfand, erhellt aus folgenden, an Keferstein unterm 29. Februar 1840 gerichteten Zeilen: „Mein verehrtester Freund, so wäre denn alles da zu meiner Freude. Das Elogium ist so ehrenvoll, daß ich wohl Ihnen einen Teil meines Dankes dafür schulde. Es hat mich und meine Freunde auf das Innigste gefreut. Das erste war wie natürlich, daß ein Exemplar nach dem Norden geschickt wurde, zu meinem Mädchen, das wie ein Kind noch ist und springen wird vor Lust, eine Doktorbraut zu sein. — — —

Und nun nochmals meinen Dank für Ihre Fürsprache, Ihre Bemühungen, Ihre Eile. Die Freundschaft hat Flügel, wie ich nun erfahren habe, und ich denke, Sie dürfen sich auf meine verlassen, wenn es Ihnen einmal in den Gedanken kommen sollte, sie zu erproben. Herrn Hofrat Reinhold schreibe ich nachher selbst einige Worte; seine dem Diplom beigelegten Zeilen waren sehr freundlich."

Die schöpferische Tätigkeit Schumanns während des Jahres 1840 war eine seinen früheren Bestrebungen durchaus entgegengesetzte. Sie galt ausschließlich der Gesangslyrik. Ein reicher Liederstrom entquoll gleichsam in einem Atemzuge der Dichterbrust des Meisters, und mit Recht konnte er daher dieses Jahr in seinem Kompositionsverzeichnis geradezu das „Liederjahr" nennen. Wir wissen, daß Schumann sich schon während der Jahre 1827 und 1828 (vergl. S. 29, 37 u. 45) in der Gattung des Gesangsliedes versuchte, dann aber dieselbe während der nächsten neun Jahre nicht weiter kultivierte, da er keine besondre Meinung von der Vokalmusik hatte. Diesen Standpunkt nahm er noch 1839 ein. Damals schrieb er an Hermann Hirschbach: „Komponieren Sie doch mehr für Gesang. Oder sind Sie vielleicht wie ich, der ich Gesangskompositionen, solange ich lebe, unter die Instrumentalmusik gesetzt habe, und nie für eine große Kunst gehalten?" Von der hier ausgesprochenen seltsamen Ansicht kam Schumann jedoch vollständig zurück, als es ihn mit Beginn des folgenden Jahres unwiderstehlich zur Liederkomposition gedrängt hatte.

Die erste, wenngleich nur andeutungsweise Erwähnung war, wie wir gesehen haben[1], am 7. Februar Clara zuteil geworden. Am 19. Februar berichtete er sodann seinem Freunde Keferstein: „Ich schreibe jetzt nur Gesangsachen, großes und kleines, auch Männer-

[1] Vergl. S. 269.

quartette, die ich meinem verehrten Freund, der eben diese Zeilen liest, zueignen möchte[1], wenn er mir freundlich verspricht, mich nicht mehr vom Komponieren abzuhalten. Darf ich? Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältnis zur Instrumentalkomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit sitze. Da sind mir ganz neue Dinge aufgegangen und ich denke auch wohl an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich einmal von der Redaktion los bin."

Wenige Tage danach (am 22. Februar) schrieb Schumann seiner Clara: „Seit gestern früh habe ich gegen 27 Seiten Musik niedergeschrieben (etwas Neues)[2], von dem ich Dir weiter nichts sagen kann, als daß ich dabei gelacht und geweint vor Freude. — — — Das Tönen und Musizieren macht mich beinahe tot jetzt; ich könnte darin untergehen. Ach Clara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben; die hatte ich lange entbehrt." Und seinem Freunde Töpken sagte er (24. Februar): „In der letzten Zeit hab ich nur für Gesang geschrieben, und könnte darin ganz untergehen, so singt und wogt es in mir, daß ich fast vergesse, was Unwürdiges um mich vorgeht[3]. Lange freilich dürfte ich diese Aufregung nicht tragen. Nun, dann bin ich mir bewußt, gewirkt zu haben, was in so kurzer Zeit möglich war."

Man sieht, Schumann war, nachdem einmal der Quell schwunghaft reizvoller Lyrik mit gleichsam elementarer Gewalt aus der Tiefe seiner Seele hervorgebrochen, bis zur höchsten Begeisterung für die Gesangsmusik entflammt. Am 13. März 1840 übersandte er seiner Braut ein paar der neuentstandenen Lieder mit folgenden liebevollen Worten: „Hier als schüchterne Belohnung für Deine zwei letzten Briefe Etwas. Die Lieder[4] sind meine ersten gedruckten, also kritisiere sie mir nicht zu stark. Wie ich sie komponierte, war ich ganz in Dir. Ohne solche Braut kann man auch keine solche Musik machen, womit ich aber Dich besonders loben will." — Als Schumann dann den Eichendorffschen „Liederkreis", op. 39, vollendet hatte, schrieb er ihr am 15. Mai: „Ich habe wieder soviel komponiert, daß mirs manchmal ganz unheimlich vorkömmt. Ach, ich kann nicht

[1] Schumann widmete Keferstein die vierstimmigen Männergesänge, op. 33, welche damals entstanden waren.

[2] Die in den „Myrthen", op. 25, enthaltenen Lieder.

[3] Schumann meinte das aggressive Verhalten Wiecks.

[4] Es waren jedenfalls die Lieder Nr. 19 und 20 aus den „Myrthen", welche Schumann als Beilage zu seiner Zeitung anfangs März veröffentlicht hatte.

anders, ich möchte mich totsingen wie eine Nachtigall. Eichendorffsche [Lieder] sind es zwölf. Die hab ich aber schon vergessen und etwas Neues angefangen."

Offenbar ist es nicht Zufall, daß gerade um dieselbe Zeit Schumann ganz erfüllt von der Idee war, eine Oper zu schreiben, ganze Menschen „in Musik zu gießen", wozu Hoffmanns „Doge und Dogaresse" das Libretto abgeben sollte. Näheres über diesen wieder aufgegebenen Plan wird später mitgeteilt werden.

Das plötzliche Hinüberspringen Schumanns in ein Kompositionsgebiet, welches von ihm bisher nur vorübergehend betreten worden, und zwar zu einer Zeit, in der er der Kunst noch nicht berufsmäßig angehörte, erklärt sich durch die Einwirkung eines besondern Umstandes. Wie er nämlich in einem Briefe an H. Dorn ausdrücklich bemerkt, daß Clara Wieck eine Anzahl seiner in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre entstandenen Werke für Pianoforte „beinah allein veranlaßt habe", so ist hier mit voller Überzeugung auszusprechen, daß eben auch sie wiederum den entscheidenden Anstoß zum Erfassen des Gesangliedes gab. Der im Hinblick auf die nahe Verwirklichung seiner Herzenswünsche mächtig gesteigerte Seelenzustand Schumanns läßt es eben erklärlich erscheinen, wenn er nun zum Worte griff, um seinen Empfindungen noch bestimmteren Ausdruck zu geben als bisher, wobei sein schöpferisches Vermögen in ideal verklärter Melodik aufs herrlichste zur Erscheinung gelangte. Zur Hauptsache und zunächst ist es eine seelische Feier beglückendster Inbrunst und Liebe, die Schumann, hell aufjubelnd und frohlockend, in dem Reich der Lyrik begeht. Es fehlt ihr aber auch nicht ganz jener schmerzliche Zug, der hier und da als ein Reflex erduldeten Wehes und bangen Zweifels durchschimmert. Mit Worten läßt sich das freilich ebensowenig nachweisen, als das Wesen der Liebe an sich darstellbar ist. Doch dem offenen Blick zeigt sich in den während des Jahres 1840 komponierten Liedern erotischen Inhalts, mit denen bezeichnend genug die lange Liederreihe nach Schumanns Kompositionsverzeichnis beginnt, das ganze, durch die Gewalt einer edlen Leidenschaft in tiefste Erregung versetzte und entzündete Menschenherz.

Der Zahl nach sind es 138 verschiedene Gesangsstücke größern und kleinern Umfangs, teils für eine Singstimme, teils für zwei und mehr Stimmen, welche im Laufe des Jahres 1840 nach und nach entstanden. Dieselben folgen hier in der Reihe, welche Schumanns Kompositionsverzeichnis vorschreibt.

„Liederkreis von Heine op. 24. — Myrthen, 4 Hefte op. 25. — 3 Gedichte von Geibel für mehrstimmigen Gesang op. 29. — 3 Gedichte von Geibel op. 30. — Die Löwenbraut, die rote Hanne, die Kartenlegerin nach Beranger von Chamisso op. 31. — 6 Gesänge für vierstimmigen Männergesang op. 33. — 4 Duette von R. Burns, A. Grün usw. für Sopran und Tenor mit Pianoforte op. 34. — 12 Gedichte von J. Kerner, eine Liederreihe op. 35. — 6 Gedichte von Reinick op. 36[1]. — 12 Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling, 2 Hefte op. 37[2]. — 12 Gedichte von Eichendorff

[1] Op. 24 erschien im Mai 1840, op. 25 im Oktober 1840, op. 29 im März 1841, op. 30 und 31 im April 1841, op. 33 im Mai 1842, op. 34 im März 1841, op. 35 im Juli 1841 und op. 36 im August 1842.

[2] Dieses im November 1841 veröffentlichte Werk enthält drei Lieder von der Gattin Schumanns (weshalb auch der Titel beide Namen nennt), und zwar die Nummern 2, 4 und 11. Fr. Rückert erhielt dieses auf seine Poesien entstandene Liederheft von den Gatten zugesandt und antwortete ihnen darauf mit folgendem, am 15. Juni 1842 von ihnen empfangenen Gedicht:

An Robert und Clara Schumann.

Lang ists, lang
Seit ich meinen Liebesfrühling sang;
Aus Herzensdrang,
Wie er entsprang,
Verklang in Einsamkeit der Klang.

Zwanzig Jahr
Wurdens, da hört ich hier und dar
Der Vogelschar
Einen, der klar
Pfiff einen Ton, der dorther war.

Und nun gar
Kommt im einundzwanzigsten Jahr
Ein Vogelpaar,
Macht erst mir klar,
Daß nicht ein Ton verloren war.

Meine Lieder
Singt ihr wieder,
Mein Empfinden
Klingt ihr wieder,
Mein Gefühl
Beschwingt ihr wieder,
Meinen Frühling
Bringt ihr wieder,
Mich, wie schön
Verjüngt ihr wieder:
Nehmt meinen Dank, wenn auch die Welt,
Wie mir einst, ihren vorenthält.

op. 39[1]. — 4 Gedichte von Andersen übersetzt von Chamisso und eines aus dem Neugriechischen op. 40. — 8 Lieder aus Chamissos „Frauenliebe und Leben" op. 42. — 3 Balladen und Romanzen für eine Singstimme mit Pianoforte, 1. Heft op. 45. — „Dichterliebe", 16 Lieder von H. Heine op. 48. — Balladen und Romanzen 2. Heft op. 49. — Desgleichen 3. Heft op. 53. — „Belsazar", Ballade von Heine, op. 57. — 3 Duette für zwei weibliche Stimmen op. 43[2]. —

Die vorstehend verzeichneten Gesangskompositionen, deren Zahl einen glänzenden Beweis für die reiche, mannigfaltige und schnell gestaltende produktive Kraft des Meisters liefert, sind in jeder Beziehung echte Kinder Schumannschen Geistes. Sie lassen den ganzen innern Menschen mit allen Licht- und Schattenseiten erkennen. Tiefe und Wärme des Gemüts, schwunghafte Inspiration, phantastische Versenkung der Auffassung, geistreiche Fülle und poetische Sinnigkeit des Ausdrucks, sowie eine bis ins Detail gehende, vorzugsweise der Pianofortebegleitung einverleibte, meist sehr glückliche Charakterisierung, — alle diese Eigenschaften finden sich hier in seltenster Vereinigung. Aber auch Wunderliches, ja, Unschönes läuft mit unter, und es wäre kaum zu begreifen, wie Schumann als ästhetisch gebildeter Geist sich entschließen konnte, eine prosaische Poesie wie die Heinesche:

„In Lappland sind schmutzige Leute,
Plattköpfig, breitmäulig, klein,
Sie kauern ums Feuer und backen
Sich Fische, und quäcken und schrein"[3].

oder Burns'

„Ein hochbeglückter Weib als ich
War nicht auf Tal und Höh:
Denn damals hatt' ich zwanzig Küh',
O weh, o weh, o weh!
Die gaben Milch und Butter mir,
Und weideten im Klee,

[1] Bei der später notwendig gewordenen neuen Ausgabe dieses Werkes, welches im September 1842 erschien, kam das erste in demselben befindliche Lied, „der frohe Wandersmann" in Wegfall und wurde durch ein anderes, „In der Fremde", ersetzt.

[2] Op. 40 erschien im Oktober 1842, op. 42 im August 1843, op. 45 im Januar 1844, op. 48 im September 1844, op. 49 im Juli 1844, op. 53 im Oktober 1845, op. 57 im Februar 1846 und op. 43 im Mai 1844.

[3] Wenn man geneigt sein sollte, dieser Strophe im Gegensatz zu der unmittelbar vorhergehenden eine humoristische Bedeutung beizumessen, so wäre doch zu entgegnen, daß Heine sich hier wie in manchen anderen Fällen keineswegs als geschmackvoller Dichter gezeigt hat.

Und zwanzig Schafe hatt' ich dort,
O weh, o weh, o weh,
Die wärmten mich mit weichem Vließ,
Bei Frost und Winterschnee" usw.,

oder auch selbst Gedichte wie die Kartenlegerin, der Schatzgräber, die rote Hanne, und Nr. 11 in op. 48 in Musik zu setzen, wenn man sich nicht zu vergegenwärtigen hätte, daß seine eigentümliche Organisation, wie im Leben, so auch in der Kunst, ein Sichbewegen in Extremen nicht allein begünstigte, sondern auch geradezu veranlaßte.

Abgesehen aber von dergleichen Einzelheiten gebührt Schumann ein Ehrenplatz unter den Großmeistern des Liedes. Denn nächst der hohen geistigen Bedeutung seiner lyrischen Erzeugnisse hat er auch das deutsche Lied, wie es uns von Beethoven und Franz Schubert überkommen, im einzelnen mit liebevoller Hingebung weiter ausgestaltet. Er fußt auf beiden genannten Meistern, hat aber bei dem Streben nach innerer Einheit noch einen innigeren, detaillierteren Anschluß an die Einzelmomente des Gedichts sowie an das einzelne Wort bezweckt und erreicht, und dadurch diese Kunstgattung tatsächlich in bedeutsamster Weise gefördert.

Gleich das erste von ihm veröffentlichte Liederheft, der „Liederkreis" von Heine, op. 24, legt Zeugnis davon ab, obwohl noch nicht so entschieden durchgreifend, wie der zweite, in demselben Jahre über Heinesche Gedichte geschriebene Zyklus mit dem Titel „Dichterliebe", op. 48. Hier erweist Schumann sich als ein, die Sache vollkommen beherrschender Meister. Und noch mehr! In diesem Werke offenbart er vergleichsweise zu Schubert und Mendelssohn einen durchaus originalen Standpunkt, sowohl hinsichtlich der Behandlung des Vokalen wie auch bezüglich des von blühender Harmonik erfüllten Klaviersatzes, welcher als eine eigentümlich wertvolle Errungenschaft seiner ersten schöpferischen Periode zu betrachten ist. Die Klavierpartie erscheint nun nicht bloß als geistreicher, vervollständigender Unterbau der Gesangspartie, sondern als selbständiger Faktor, vermöge dessen der praktische Gehalt des Textes in sprechenden Tongebilden zu bestimmtem Ausdruck gebracht wird, während die Singstimme einen überwiegend deklamatorischen Charakter im Sinne der Sprachmelodie hat. Freilich erhält der Klaviersatz in seiner obligaten Führung dann bisweilen das Übergewicht, doch ist nicht zu verkennen. daß der Komponist damit den beabsichtigten künstlerischen Zweck, die Dichtung auf bezeichnende Weise zu illustrieren, mit treffender Sicher-

heit verwirklicht. Von dieser Art sind die Gesänge: „Ich will meine Seele tauchen", „Und wüßtens die Blumen", „Am leuchtenden Sommermorgen", vor allem aber „Das ist ein Flöten und Geigen", dessen instrumentaler Teil frappant das Tanzen beim „Hochzeitsreigen" der Herzallerliebsten versinnlicht. Zugleich ergibt der Schluß dieses Liedes ein bemerkenswertes Beispiel für Schumanns Neigung, die Grundstimmung desselben im Nachspiel noch weiter ausklingen zu lassen. In diesem Punkt hat er einzig Unvergleichliches geleistet, so namentlich am Schluß von Heines „Am leuchtenden Sommermorgen" und „Die alten bösen Lieder". Er versenkt sich da, das dichterische Wort weit hinter sich lassend, in eine gemütsvertiefte, phantastisch überschwängliche Tonschwelgerei von wunderbarer Schönheit.

Eine andere Bedeutung gewinnt der Klaviersatz in dem innigzarten Liede „Der Nußbaum". Hier ist es auf einen Zwiegesang zwischen der Singstimme und dem Klavier abgesehen, der in lieblichster, anmutvollster Weise dahinfließt.

Sodann kommen wiederum Fälle vor, in denen der Klavierpart nur wie in leichtester Skizzierung aufgezeichnet ist, ohne doch den Eindruck der Unzulänglichkeit zu machen.

Das in einer nicht geringen Anzahl von Liedern vorherrschende deklamatorische Element hat Schumann von Franz Schubert (beispielsweise sei an dessen „Doppelgänger" erinnert) übernommen, aber er bildet es zu größerer Bestimmtheit aus, wie er denn auch sonst über den genannten Meister in manchen Beziehungen hinausgeht. Als Muster im deklamatorischen Stil kann für Schumanns Standpunkt dessen Gesang: „Ich grolle nicht" angesehen werden.

Die beiden vorerwähnten Liedersammlungen, op. 24 und 48, weisen in betreff ihrer zyklischen Anordnung unverkennbar auf Beethovens Liederkreis „An die entfernte Geliebte" zurück. Doch hat Schumann die dichterische Unterlage, welche Beethoven für sein Opus 98 fertig vorfand, ausgenommen einen Fall, sich erst selbst durch Zusammenstellung einzelner Poesien schaffen müssen, wobei er mit feinstem Takt zu Werke ging. Auch bezüglich der formellen Gestaltung ist ein Unterschied bei beiden Meistern anzumerken. Beethoven verband die Gesänge seines Liederkreises durch mehr oder weniger ausgeführte Übergänge und Zwischenspiele, um auch musikalisch den Zusammenhang des Ganzen herzustellen, welcher schon in dichterischer Beziehung durch die zugrunde liegende Idee gegeben war. Bei den

beiden erwähnten von Schumann zu einem Zyklus vereinten Poesien wäre dies nicht angebracht gewesen, da sie sich in verschiedenen Stimmungen bewegen. Dieselbe Bewandtnis hat es mit dem Liederkreis der „Myrthen" (op. 25), sowie mit der „Liederreihe" (op. 35) von Justinus Kerner und dem Eichendorffschen „Liederkreis" (op. 39). Dagegen hätte Beethovens Verfahren, wenn auch in anderer Weise, auf den Zyklus „Frauenliebe und Leben" (op. 42) von Chamisso Anwendung finden können. Schumann sah aber davon ab, ohne Zweifel mit aus praktischen Gründen. Doch rundete er sein Werk bedeutungsvoll dadurch ab, daß er nach dem elegischen Schlußgesang der Gattin des dahingeschiedenen geliebten Mannes, nochmals den anfänglichen Vokalsatz als instrumentales Nachspiel wiederkehren läßt, welcher nunmehr wie ein schmerzbesänftigender „Trost in Tränen" erscheint.

Was Schumann vor den andern Meistern des Liedes bis auf unsere Gegenwart ganz besonders auszeichnet, ist jene hinreißende Gefühlsschwärmerei, die man als eine echt weibliche bezeichnen kann. Glänzend manifestiert sich dies in dem zuletzt erwähnten Zyklus „Frauenliebe und Leben". Es sind darin die Gemüts- und Seelenzustände des liebenden Mädchens, der glücklichen Braut, sowie der Gattin in Freud und Leid zu einem so tiefsinnig lebenswahren tonlichen Ausdruck gebracht, als ob es unmittelbar aus dem Herzen keuscher Weiblichkeit zu uns spräche. Diese Gefühlstonart in solcher Reinheit, Treue und poesieverklärter Wahrhaftigkeit auszusprechen, ist keinem anderen in dem Maße gelungen. Schumann hat auch in manchen seiner anderweiten Lieder Proben von der in Rede stehenden Eigenschaft gegeben, aber so eklatant wie in op. 42 kommt sie nur noch einmal bei anderer Gelegenheit zum Vorschein, und zwar in Paradies und Peri. Hier ist es die Jungfrauen-Arie „O laß mich von der Luft durchdringen", ein aus gottbegnadeter Bildkraft hervorgegangenes Musikstück von entzückender Wirkung.

Mit Vorliebe setzte Schumann die, seinem romantischen Zuge entsprechenden Lieder Heinrich Heines in Musik. Nächstdem begegnet man in seinen Gesangskompositionen vorzugsweise den Dichternamen Goethes, Byrons, Geibels, Reinicks, Uhlands, Burns', Mörickes, Mosens, Freiligraths, Chamissos, Rückerts, Eichendorffs und Justinus Kerners, von denen die vier letzteren seiner poetischen Richtung wohl näher stehen, als die vorher genannten, mit Ausnahme Heines natürlich.

Zu den im Jahre 1840 entstandenen einstimmigen Liedern von außerordentlicher Schönheit gehören nächst den bereits erwähnten: „Mit Myrthen und Rosen" aus op. 24, „Widmung", „Die Lotosblume", „Laß mich ihm am Busen hangen", „Was will die einsame Träne", „Du bist wie eine Blume", „Ich sende einen Gruß wie Rosen" aus op. 25; ferner: „Wohlauf noch getrunken" und „Stille Liebe" aus op. 35, — „Sonntags am Rhein" und „An den Sonnenschein" aus op. 36, — „In der Fremde", „Dein Bildnis wunderselig", „Waldesgespräch" und „Mondnacht" aus op. 39. — Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß sich nicht auch unter den andern Liedern jener Zeit wertvolle Schätze der Gesangslyrik befinden, wie denn auch die während der Jahre 1846—1852 in ziemlich großer Anzahl noch entstandenen Gesänge köstliche Perlen enthalten, obwohl nicht zu übersehen ist, daß ein Teil derselben die früheren Leistungen hinsichtlich des Schwunges und der Inspiration nicht wieder erreicht. Doch bleibt der Ausdruck bei innerlichem Erfassen der dichterischen Unterlage, auch selbst in den minder bedeutenden Liedern stets vornehm und edel. Mit Auszeichnung wären von der lyrischen Nachblüte die Lieder „Ich blick in mein Herz" und „Ich wandre nicht" aus op. 51 zu erwähnen. Von geistiger Bedeutung in ihrer Art sind auch die zu Ende 1852 komponierten Gesänge der Königin Maria Stuart, op. 135. Namentlich die beiden letzten derselben, in denen Schumann noch einmal tief Empfundenes ausspricht, erzeugen eine nachhaltige Wirkung, und zumal das Schlußlied, welches den Eindruck eines wehmutsvollen Scheidegrußes vom Leben macht.

Gleichzeitig mit dem reichen Liederkranz des Jahres 1840 entstanden verschiedene ein-, zwei- und mehrstimmige Gesänge, unter denen sich vor allem die Kompositionen zu Heines „Belsazar" (op. 57), „Die Grenadiere" aus op. 49, und „Der arme Peter" aus op. 53 hervortun. Denselben wäre seines chevaleresken Zuges halber noch Geibels „Hidalgo" aus op. 30 hinzuzufügen. Diese Vokalsätze bewegen sich teils im romanzen- und teils im balladenmäßigen Ton. Beide Arten fließen in ihnen mehr oder weniger ineinander. Den bedeutendsten Eindruck hinterläßt Heines „Belsazar"; es ist ein charaktervoll ernstes, dämonisch gefärbtes Tongemälde von ergreifender Wirkung. Prächtig sind aber auch „Die Grenadiere" mit der geistreich für den Schluß verwerteten Marseillaise. In seiner Komposition der von Heine als „Romanze" bezeichneten Dichtung „Der

arme Peter“ schließlich hat Schumann ein reizendes, an den Volkston streifendes Genrebild mit dem Anflug des Tragikomischen geliefert.

Von den mehrstimmigen Gesängen wirken vornehmlich die schmucken Duette des op. 43, sowie das spirituelle „Zigeunerleben“ aus op. 29 sympathieerweckend. Einzelne der vierstimmigen Männergesänge tun es gleichfalls. Namentlich ist der in op. 33 enthaltene Tonsatz „Die Lotosblume“ fein und stimmungsvoll empfunden. Doch bietet dieses Chorlied in harmonisch modulatorischer Beziehung erhebliche Schwierigkeiten dar, so daß die entsprechende Wiedergabe hinsichtlich der reinen Intonation einigermaßen problematisch bleibt. Derselbe Umstand tritt auch in Schumanns späteren mehrstimmigen Kompositionen teilweise hervor. So praktikable Stücke, wie das anmutsvoll frische „Schön Rottraut“ (op. 67), finden sich nicht eben häufig unter seinen derartigen Vokalsätzen vor.

Schumanns hochhervorragende Bedeutung im Lied, und zumal im einstimmigen, wurde nicht sogleich allseitig vollständig anerkannt. Selbst kunstverständige Männer wie Kahlert und Koßmaly wußten dieselbe nicht angemessen zu würdigen. Der letztere hatte für Schumanns Zeitschrift (Jahrgang 1841) einen Artikel in betreff des Liedes geliefert. Mit Bezug auf denselben äußerte Schumann brieflich gegen Koßmaly: „In Ihrem Aufsatz über das Lied hatte es mich ein wenig betrübt, daß Sie mich in die zweite Klasse setzen. Ich verlangte nicht nach der ersten; aber auf einen eigenen Platz glaub ich Anspruch zu haben und am allerwenigsten gern sehe ich mich Reißiger, Curschmann usw. beigesellt. Ich weiß, daß mein Streben, meine Mittel über die Genannten bei weitem hinausgehen und ich hoffe, Sie selbst sagen sich das und nennen mich deshalb nicht eitel, was weit von mir abliegt.“ Und an Kahlert schrieb Schumann (10. Mai 1842): „Meinen Liederkompositionen wünschte ich, daß Sie sich sie genauer ansähen. Sie sprechen von meiner Zukunft. Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich (gerade im Lied) geleistet, und bin auch zufrieden damit.“

Aus diesen Briefzitaten geht hervor, daß Schumann über den künstlerischen Wert seiner lyrischen Produktionen durchaus im klaren war. Er wußte, was er gemacht, und hatte ein deutliches Bewußtsein von der geistigen Bedeutung des in diesem Fache Geschaffenen. Man kann hinzufügen, daß es schwerlich jemals gelingen dürfte, die seinen besten Liedern innewohnende Tiefe, intensive Wärme und poesieverklärte Erhebung zu überbieten.

Es wurde vorhin ausgesprochen, daß Clara Wieck ihrem Verlobten den entscheidenden Anstoß zum Erfassen der Gesangslyrik gegeben habe, und daß ihr mittelbar die Entstehung der im Jahre 1840 komponierten Lieder erotischen Inhaltes zuzuschreiben sei. Was nun das andauernde Wirken in diesem Kunstgebiete betrifft, so ist auf die analoge Erscheinung in der ersten Schaffensperiode Schumanns hinzuweisen. Wie dort im Bereiche der Klaviermusik das entschiedene, einseitige Festhalten einer besonderen, in Fluß geratenen Geistesströmung sich offenbart, so zeigt sich auch hier auf lyrischem Boden dieselbe Erscheinung, welche wohl wiederum, wie bei der Klavierkomposition, mit dem Bestreben zusammenhängt, eine bestimmte Kunstsphäre nach allen Seiten zu durchmessen, und sich untertan zu machen. Das anhaltende Schaffen in der Gattung des Liedes war indes für Schumann noch mit dem besonderen, nicht hoch genug zu veranschlagenden Vorteil des melodischen Gestaltens verbunden, eines Vorteils, der ihm bei seiner weiteren produktiven Tätigkeit sehr zustatten kam. Denn durch die längere eindringliche Beschäftigung mit der Vokalkomposition gelangte er zu breiterer und schärfer ausgeprägter Melodiebildung, kräftigte und läuterte er überhaupt sein ganzes Empfindungsleben. Daß der errungene Vorteil ihm später selbst klar wurde, geht aus einer brieflichen Äußerung an Reinecke hervor, dem er schreibt: „Zur Ausbildung eignen melodischen Sinnes bleibt immer das Beste, viel für Gesang, für selbständigen Chor zu schreiben." Im gleichen Sinne sprach er sich einmal gegen Meinardus aus, indem er ihm sagte: „Sie müssens vor allem in Erfindung schöner und neuer Melodien suchen. Das Kombinatorische darf nur das Zufällige sein." Und dem nachmaligen Universitätsmusikdirektor Herzog in Erlangen riet er: „Vor allem schreiben Sie auch für Gesang, dies bringt am schnellsten weiter und den inneren Musikmenschen zur Blüte."

Freilich konnte Schumann noch günstigere Resultate für die Vokalkomposition im besonderen erzielen, wenn er um einen Schritt weiter gegangen wäre, und neben dem Streben nach prägnanter plastischer Durchbildung des Melodischen auch die Forderungen des Gesangsgemäßen überall erfüllt hätte. In dieser Hinsicht gewähren aber seine Gesangskompositionen teilweise keine volle Befriedigung. Hier fehlte ihm die klare Erkenntnis, und der in seinen Schriften niedergelegte Ausspruch: „Von Sängern läßt sich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles", beweist, daß er den, nicht

gerade auf der flachen Hand liegenden Teil jener Anforderungen, welche das Wesen des Gesanglichen an den Komponisten stellt, für Launen der Sänger hielt. Diese Meinung mußte notwendig durch die in Schumanns Wesen begründete Eigenschaft, sich gegen gewisse wohlberechtigte, ihm jedoch nicht einleuchtende Ansprüche beharrlich zu verschließen, eine kräftige Stütze erhalten. Er glaubte, um für den Gesang zu schreiben, bedürfe es außer melodischer Gestaltung[1] nur noch der Berücksichtigung des Stimmenumfanges einer jeden Stimmgattung; im übrigen habe sich der Sänger den Intentionen des Komponisten, die als rein Geistiges höher ständen, zu fügen. So wahr dies letztere nun auch in einem gewissen Sinne ist, so darf doch nur derjenige, welcher das Wesen der Gesangskunst durchaus studiert hat, sich mit Entschiedenheit und Nachdruck darauf stützen.

Schumanns Kenntnis des vokalen Elementes war indessen für jenes freie Schalten und Walten, wie es die Werke Händels, Mozarts und in der Neuzeit auch Mendelssohns erkennen lassen, nicht völlig ausreichend. Lieder wie z. B. Nr. 1 in op. 25 (Widmung), Nr. 1 in op. 36 (Sonntags am Rhein), Nr. 9 in op. 37, Nr. 4 in op. 39 (Waldesandacht), Nr. 4 in op. 40 (der Spielmann), Nr. 15 in op. 48 und Nr. 2 in op. 53 veranschaulichen das Gesagte. Es zeigt sich in ihnen ein plötzlicher, die Stimme ermüdender und irritierender Wechsel bald hoch bald tief liegender gesanglich unvermittelter Perioden.

Einen weiteren Mangel genügender Erkenntnis bekundet Schumann in der Art und Weise, wie er für bestimmte Stimmgattungen schreibt. In dieser Hinsicht wären beispielsweise die Gesänge Nr. 2 in op. 35 und Nr. 6 in op. 36 als Belege anzuführen; sie sind ausdrücklich dem „Tenor" zugedacht, liegen aber für einen solchen im ganzen zu tief und können daher nicht recht zur Wirkung gelangen. Dieselbe Bewandtnis hat es teilweise mit der Tenorpartie in „Paradies und Peri", sowie mit der Sopranpartie in dem dritten Teil der Faustszenen, anderer Beispiele nicht zu gedenken. Wenn aber Schumann in einzelnen Fällen vorschreibt: „Mezzosopran oder Alt", und „Tenor oder Baryton", so dürfte dies wohlgeeignet sein, den ihm eigenen Standpunkt in Sachen des Gesanges zu bezeichnen.

[1] Daß die Begriffe des Melodischen und Gesangsgemäßen nicht zu identifizieren sind, wird als selbstverständlich vorausgesetzt.

Otto Jahn sagt in seiner Biographie Mozarts treffend: „Daß der Gesang heutzutage nicht mehr der Ausgangspunkt der musikalisch-künstlerischen Bildung zu sein pflegt, ist schwerlich als ein günstiger Umstand anzusehen". In diesem Ausspruch liegt der Schlüssel zur Erklärung der Unzulänglichkeit, welche Schumanns Vokalkompositionen hinsichtlich der Handhabung des rein gesanglichen Teiles wahrnehmen lassen. Diese Unzulänglichkeit eben findet ihren Grund in den Umständen, unter welchen er die Singstimme in den Bereich seiner schöpferischen Tätigkeit hineinzog.

Schumann war, wie man gesehen, am Klavier aufgewachsen, und hatte während einer Reihe von Jahren fast ausschließlich für dieses, ja ohne Ausnahme an diesem Instrument geschaffen. Statt der Singstimme, von der er nur in den frühesten Kinderjahren einen hier nicht weiter in Betracht kommenden Gebrauch gemacht hatte, gab ihm das Klavier die wesentlichen Haltepunkte für die Vokalkomposition, und somit ist es erklärlich, daß die erstere, deren Natur ihm nicht in ausreichendem Maße geläufig war, durch ihn manchmal eine instrumentale, klaviermäßige Behandlung erfuhr. Es wird deshalb die große Mehrzahl seiner Lieder freilich nicht weniger gesungen werden, wie dieselben denn vermöge ihres herrlichen Gehaltes ja auch nur herzerfreuend, erhebend und gemütveredelnd wirken können.

Auf der Höhe.

„Lieber Stamaty[1], ich habe ein treffliches Weib. Dies Glück geht über alles. ... Nimm Dir auch bald ein braves Weib", schreibt Schumann dem Freunde am 28. September 1840 als sechzehntägiger Ehemann.

Aber tatsächlich gibt eine Betrachtung der nächsten Jahre den sprechenden Beweis dafür, daß er das große Los seines Lebens gezogen hatte. Es braucht nur auf die stattliche Reihe neuartiger Werke — nicht wenige derselben gehören zu seinen bedeutendsten — hingewiesen zu werden, die zwischen 1840 und 1844 in fast unbegreiflich schneller Folge seinem Inneren entquollen: die bereits betrachtete Liederfülle, sodann die weiterhin zu besprechenden Schöpfungen: die Symphonien in B-Dur und D-Moll, kleinerer gleichartiger Arbeiten zu geschweigen, ferner der erste Satz des Klavierkonzertes, die drei Streichquartette, das Klavierquintett, das Klavierquartett, die Triophantasiestücke, die Variationen für zwei Klaviere, dazu noch Paradies und Peri und die Schlußszene des Faust.

„Fleiß, Sparsamkeit, Treue" — unter dieses Dreigestirn hatte Schumann seine Ehe am ersten Tage gestellt und die obige Aufzählung zeigt wenigstens für das erste dieser drei, wie ernst er es damit gemeint hatte.

Daß es, bei so gesteigerter künstlerischer Geistestätigkeit des einen Gatten, für beide und insbesondere für Clara von Anfang an nicht immer ganz gelind hergehen konnte, ist selbstverständlich. Mehr als einmal hatte sie Gelegenheit, zu erfahren, daß es, wenn auch sicher vorteilhaft, doch nicht immer leicht ist, den Genius zu bewirten. Vielmehr gab es Tage genug, wo sie nicht üben durfte, weil der Gatte im Kompositionsfeuer saß, Tage genug, wo er wortkarg und kaum zu sehen war aus dem gleichen Grunde. Und weiter: auch Clara war eine Künstlerin. Aber gewann sie als Schumanns Gattin

[1] Camille Stamaty war mit Schumann in Leipzig, wo er im Herbst 1836 verweilte, befreundet geworden. An seine Schwägerin Therese schreibt Schumann am 15. November 1836: „Nun ist auch noch ein junger ‚Stamaty' da, der für mich wie aus den Wolken gestiegen kam, ein kluger ausgezeichnet hübscher, feiner und herzlich guter Mensch ... der jetzt seine musikalischen Studien bei Mendelssohn vollenden will". Stamaty wurde 1811 geboren und starb 1870.

noch außerordentlich an musikalischer Reife, was indirekt auch ihrem Spiel zugute kam, so verlor sie doch in technischer Hinsicht naturgemäß an Sicherheit, da sie aus den erwähnten Gründen und bei wachsenden häuslichen Pflichten oft nicht genug ans Instrument kommen konnte. Auch ihr produktives Vermögen konnte nicht so entwickelt werden, wie unter anderen Umständen wohl möglich gewesen wäre. Schumann wußte, daß sie ihm manche stille Opfer brachte, hielt es jedoch für richtig — wie es auch war — sie anzunehmen. „Kinder haben und einen immer phantasierenden Mann und komponieren geht nicht zusammen". Aber mindestens ihr wundervolles Klavierspiel wollte auch er nicht ernstlich geschädigt wissen: „Ja, es ist durchaus nötig, daß wir Mittel finden, unser beider Talente nebeneinander zu nützen und zu bilden", heißt es im Tagebuche.

Und diese Mittel fanden sich bei so ernstlichem Wollen allmählich, wie auch die in einer solchen Ehe von Anfang an auftretende schwierige Forderung einer Weiterbildung der eigenen Individualität ohne Unterdrückung derjenigen des Ehegatten auf beide läuternd und im höchsten Sinne erziehend einwirken mußte. Daß Clara es hier lernte, sich freiwillig dem als das Wichtigere erkannten unterzuordnen, zeugt in gleicher Weise von ihrem feinen Takt, ihrem klaren Verstand und ihrem richtigen Gefühl für die Bedeutung ihres Gatten.

So hatte denn Schumann wirklich alles erlangt, was er so sehnlich und jahrelang gewünscht hatte, ein eigenes gemütliches Heim, Clara als Hausfrau darin waltend, Muße zum Komponieren und Ruhe im Innern, an Stelle des langen erbitterten Kampfes mit der peinigenden Ungewißheit, die er im Gefolge hatte. „Die Zeit, daß Sie nichts von mir gehört, ist in Glück und Arbeit verflossen", schreibt er am 9. Mai 1841 an Koßmaly.

Fassen wir diese Arbeit nunmehr näher ins Auge, so ist zunächst zu erwähnen, daß Schumann mit dem Jahre 1841 als schaffender Musiker abermals in eine neue Phase der Entwicklung tritt: er wendet sich zurück zur Instrumentalmusik, aber in einem andern Sinne, als er sie verlassen. Während er nämlich vorher mit Ausschluß von einigen, der Sonatenform angehörenden Werken vorzugsweise das Streben offenbart, neugestaltend aufzutreten, läßt er nunmehr, die Orchesterkomposition ergreifend, ein hingebendes und andauerndes Anschließen an die überkommenen Formen der

Instrumentalmusik erkennen. Diese Reaktion ist ganz erklärlich; einem so bedeutenden, energisch vorwärts strebenden Geiste, wie Schumann, konnten die bisher erlangten Erfolge im Gebiete der Instrumentalkomposition nicht mehr ganz genügen.

Aber nicht allein die Unzufriedenheit mit einem Teile jener, auf der früher eingeschlagenen Bahn erzielten Resultate erklärt die plötzliche Umkehr zu dem Überkommenen. Schumann hatte erkannt, daß, um mit Freiheit schaffen zu können, erst formelle Beherrschung erlangt sein müsse. In diesem Sinne schrieb er (28. Dezember 1853) an L. Meinardus: „Wenn man in freien Formen schaffen will, so muß man erst die gebundenen für alle Zeiten gültigen Formen beherrschen". Und hier möchte der schon berührte Einfluß Mendelssohns erkennbar sein; denn daß bei beiden hier und da verwandte Elemente zutage treten, ist nur als eine Folge ihrer Zeitgenossenschaft aufzufassen, — eine Erscheinung, die mehr oder minder bei allen andern gleichzeitig lebenden Komponisten wahrnehmbar ist. Im wesentlichen waren und blieben beide Meister sich selbst treu.

Es ist begreiflich, daß eine Künstlernatur, wie diejenige Mendelssohns, Schumann imponierte und beziehentlich zur Nacheiferung anspornte, denn gerade das, was ihm teilweise mangelte, wonach er jahrelang gerungen hatte, fand er bei Mendelssohn als Haupteigenschaft im vollsten Maße: formelle Vollendung. Sehr natürlich ist es daher, daß Schumann endlich noch gegen seine ursprüngliche Ansicht, eine Beherrschung des Formellen auf dem Wege zu erlangen suchte, auf dem Mendelssohn sie, gleich allen andern Koryphäen der Kunst gefunden hatte, nämlich im Anschluß an die Meisterwerke der Vergangenheit. Wie überraschend ihm dies sofort gelang, beweist die erste in solchem Sinne unternommene künstlerische Tat: die B-Dur-Symphonie, op. 38.

Als Schumann sie skizziert hatte — es geschah nach der Angabe seines Handexemplars vom 23.—26. Januar 1841 — schrieb er an Wenzel: „Ich hab in den vorigen Tagen eine Arbeit vollendet (wenigstens in den Umrissen), über die ich ganz selig gewesen, die mich aber auch ganz erschöpft. Denken Sie, eine ganze Symphonie — und obendrein eine Frühlingssymphonie — ich kann kaum selber es glauben, daß sie fertig ist. Doch fehlt noch die Ausführung der Partitur. Diese wurde sofort in Angriff genommen und schon am 20. Februar war die Instrumentation vollendet. Kurz zuvor schrieb Schumann ins Tagebuch: „Dankbar bin ich oft dem

guten Geist, der mir ein so großes Werk so leicht, in so kurzer Zeit geraten läßt. ... Nun aber, nach vielen schlaflosen Nächten, kommt auch die Erschöpfung nach". — Die erste Aufführung des Werkes fand am 31. März unter Mendelssohns Leitung in einem Konzerte Claras (zum Besten des Orchesterpensionsfonds) statt, und die schöne Schöpfung wurde mit größtem Beifall aufgenommen.

Mit dieser Symphonie beginnt in Schumanns schöpferischer Laufbahn eine Reihe verschiedenartiger Instrumentalwerke, welche in ihrer meisterlichen Haltung großenteils unstreitig zu den wertvollsten und genußbringendsten Kompositionen gehören, die er überhaupt geschaffen. Und noch mehr. Schumann erwarb sich durch einen Teil seiner im Laufe der vierziger Jahre entstandenen zahlreichen Werke jenes Ansehn, das ihm neben den größten Meistern deutscher Kunst eine hervorragende Stellung anweist, — ein beneidenswertes Los, welches er keineswegs allein seiner reichen Begabung, sondern ebensosehr dem unermüdlichen Streben verdankte, sich den Kunststoff untertan zu machen.

Die symphonische Ader pulsierte in Schumann bereits lebhaft zu jener Zeit, da das Wollen noch nicht seinem Können entsprach. Schon im November des Jahres 1829 schrieb er als Stud. juris an Wieck aus Heidelberg, daß er „viel phantasiert und wenig von Noten gespielt, manche Symphonie angefangen und nichts vollendet" habe, und im weiteren Verlauf desselben Briefes äußert er: „Aber wüßten Sie, wie es in mir drängt und treibt und wie ich in meinen Symphonien schon bis zu op. 100 gekommen sein könnte, hätte ich sie aufgeschrieben, und wie ich mich so eigentlich im ganzen Orchester so recht wohl befinde, auch die Feinde gegenüberstellen könnte[1] und sie führte und bändigte, einengte und zurücktrieb. — — — Aber ich bin manchmal so voll von lauter Musik, daß es mir eben nicht möglich ist, etwas niederzuschreiben und daß ich in solcher Laune so vermessen sein könnte, einem Kunstkritiker, der mir sagte: „ich möchte nicht schreiben, denn ich prästiere nichts", offen ins Gesicht lachen und ihm sagen könnte: er verstünd' es nicht".

Die symphonischen Phantasien, welche damals in Schumanns Seele auf- und abwogten, blieben vorderhand freilich nur — Phantasien. Es verflossen noch mehr als zwei Jahre, ehe sie sich in eine Tat umsetzten. Nachdem Schumann eine Zeitlang Dorns

[1] d. h. die kontrastierenden Elemente.

theoretischen Unterricht genossen, nahm er einen ernstlichen Anlauf zur Orchesterkomposition. Im Laufe des Jahres 1832 brachte er einen symphonischen Allegrosatz zustande, und als Fortsetzung dazu einen zweiten und dritten Teil. Auch ein Finale nahm er in Angriff [1].

Eine weitere Tätigkeit in dieser Richtung unterließ Schumann für eine längere Reihe von Jahren; er schuf während derselben ausschließlich Klavierwerke. Der Gedanke aber, sich dereinst der Orchesterkomposition zu bemächtigen, beschäftigte ihn gleichwohl. Unterm 14. April 1839 schrieb er an Dorn: „könnte ich erst die Zeitung ganz wegwerfen, ganz der Musik leben als Künstler, nicht mit so vielem Kleinlichen zu schaffen haben, was ja eine Redaktion mit sich bringen muß, dann wäre ich erst ganz heimisch in mir und auf der Welt. Vielleicht bringt dies die Zukunft noch; und dann gibt es nur Symphonien von mir zu verlegen und zu hören. Das Klavier möcht ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken. Nun hab ich freilich im Orchestersatz noch wenig Übung; doch denke ich noch Herrschaft zu erreichen".

Erst anfangs 1841 gelangte Schumann dazu, sein Verlangen nach dem symphonischen Schaffen zu verwirklichen: es entstand damals, wie schon gesagt, seine B-Dur-Symphonie. Wie aus seiner vorstehend mitgeteilten Äußerung gegen Wenzel hervorgeht, beabsichtigte er dies Werk „Frühlingssymphonie" zu nennen [2]. Auch die einzelnen Sätze sollten mit Überschriften versehen werden. So waren für das erste und letzte Stück die Bezeichnungen „Frühlingserwachen" und „Frühlingsabschied" beabsichtigt. Entsprechende Epitheta hatte Schumann auch den beiden Mittelsätzen zugedacht [3]. Bei der Herausgabe des Werkes sah Schumann indessen von diesen Benennungen gänzlich ab. Er wollte den Geist der Komposition frei wirken lassen, und hatte insofern recht, als derselbe an sich sprechend genug ist, um auch ohne derartige Fingerzeige verständlich zu sein. In der Tat wird jeder Einsichtige zugeben, daß das Werk unverkennbar eine Stimmung in sich trägt, welche geeignet ist, Lenzesempfindungen

---

[1] Das Nähere hierüber ist S. 101 f. erzählt worden.

[2] Ein Gedicht von A. Böttger war die direkte erste Veranlassung zu Schumanns Symphonie.

[3] Litzmann, II, S. 27 gibt an: Frühlingsbeginn, Abend, Frohe Gespielen, Voller Frühling. Obige Angaben gehen auf Kahlert zurück (vergl. v. Wasielewski, „Aus 70 Jahren", S. 268).

zu erwecken. Und ähnliche Gefühle beseelten Schumann offenbar, als er die B-Dur-Symphonie schrieb. War doch nach einer düster umwölkten Vergangenheit endlich der sehnsüchtig erwartete Sonnenschein des Lebens bei ihm zum Durchbruch gekommen — war er doch nach langen, harten Stürmen und Kämpfen nunmehr an der Seite eines über alles geliebten Wesens in den Hafen der Ruhe eingelaufen. Sein Herz jauchzte auf vor Freude. Der ganzen Welt mußte er verkünden, daß es endlich Frühling geworden in seinem Innern.

Gleich einem Heroldsruf kommt dies sofort in den ersten Takten der fraglichen Tondichtung zum entschiedenen Ausdruck. In schmetternden Hörner- und Trompetenklängen schallt es hinaus, was sein vom Druck der Verhältnisse befreites Gemüt bewegt: es ist der Kern des Hauptthemas vom ersten Allegro, mit dem die genannten Instrumente siegesbewußt auftreten. Das ganze Orchester wiederholt den Ruf, mit Ausnahme der beiden ersten Hörner, sowie der Posaunen und Pauken, die aber einen Takt später mit einstimmen. Ein kleines Motiv wehmütigen Ausdrucks, beantwortet von markigen Akkordschlägen, schließt sich in zweimaliger Wiederholung an. Dann erscheint das erste Glied des Themas in den Holzblasinstrumenten, lieblich wie lindes Frühlingswehen. Und nun leitet ein Accelerando ins Allegro hinüber, in welchem sich ein heiter bewegtes Leben entfaltet. Das treibt und wächst so lustig aus dem Anfangsmotiv hervor, wie das keimende und üppig aufsprießende junge Grün in Wald und Flur, — eine echte Frühlingsstimmung. Zwar in der Durchführung, kurz nach Beginn des zweiten Teiles, werfen trübe Erinnerungen ihre dunkeln Schatten über das lachende Bild, aber doch nur für Augenblicke. Bald bricht wieder der volle Sonnenschein hervor; in heiterer Stimmung geht es weiter, und durch die gefühlswarme, innig empfundene Coda zum Schluß, welcher sich in der fanfarenartigen Achtelfigur der Fagotten, Hörner und Trompeten bis zum höchsten Jubel steigert. Mit guter Wirkung ist, der Idee dieses Satzes entsprechend, im zweiten Teil desselben der Triangel benutzt. Das ganze Stück atmet Grazie, Anmut und Frohsinn in einem Maße, wie es eben nicht häufig in Schumanns Kompositionen der Fall ist.

Der zweite langsame Satz, Larghetto betitelt, lehnt sich an die im Vorhergehenden entwickelte Stimmung an, indem er sie nach Seite einer gemütvoll vertieften Beschaulichkeit zum Ausdruck bringt.

Auch hier verdunkelt sich im Verlaufe des Satzes, gleich nachdem die schöne Anfangsmelodie von den Violoncellen gespielt worden ist, einmal das Tongemälde; doch bald gewinnt die warme, innige Empfindung, von welcher der ganze lyrische Erguß erfüllt ist, wieder die Oberhand.

Sehr sinnig und geschmackvoll hat Schumann die Hauptkantilene — ein eigentliches zweites Thema ist nicht vorhanden, da das kleine Motiv des beim 25. Takt beginnenden Seitensatzes lediglich aus der Umkehrung des 13. und 14. Taktes besteht — zu verwerten gewußt. Zuerst erscheint sie in der Primgeige, getragen von begleitenden Streichinstrumenten, zu denen sich weiterhin melodieverstärkende und harmoniefüllende Bläser gesellen; sodann tritt sie in den Violoncellen mit einer duftig zarten Begleitung von Blasinstrumenten auf, zu welcher die ersten Geigen mit den Bässen im Pizzicato erklingen, während die zweiten Geigen und Bratschen durch eine auf- and abwogende Figur die Bewegung im Fluß erhalten. Und endlich wird sie zum drittenmal von der Oboe und dem Horn, in lieblicher Figuration von Geigen und Violen umspielt, vorgetragen. Alsdann folgt die sanft auslaufende Coda, an deren Ende unerwartet die feierlich erklingenden Posaunen auftreten, um das Motiv des folgenden Satzes anzudeuten. Einen wirklichen Schluß hat das Larghetto nicht. Mit kurzer modulatorischer Wendung wird der Dominantdreiklang von G-Moll ergriffen, welcher unmittelbar in das mit zwei Trios versehene und in D-Moll stehende Scherzo hinüberführt.

Dieses beginnt in leidenschaftlicher Bewegung und entsprechender kräftiger Rhythmisierung, ist aber in seinem weiteren Verlaufe in scharf entgegengesetzten Kontrasten gehalten, da zu Anfang des zweiten Teiles heiter frohlockende Weisen ertönen, welche jedoch bald wieder von der Grundstimmung verdrängt werden.

Das erste der beiden Trios, dessen gleichmäßig springender Rhythmus die Erinnerung an das Hauptthema des ersten Satzes zurückruft, ist ein reizender Tonsatz, in welchem Bläser und Streicher auf originelle Art miteinander in kurzen Phrasen alternieren, was übrigens bei dem äußerst schnellen Tempo — der Dirigent muß ganze Takte markieren — für eine entsprechende Wiedergabe nicht ohne Schwierigkeiten ist. Von eigentümlicher Wirkung erweist sich dabei die im Verlaufe des Stückes auftretende, und wie ein zart geflochtenes Band durch den $^2/_4$-Takt sich hindurchziehende Triolenbewegung. Das ganze Trio hat etwas ungemein Phantastisches;

man könnte fast glauben, daß dem Komponisten bei der Konzeption desselben folgende Worte Fausts vorgeschwebt haben:

„Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eines in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen
Harmonisch all' das All durchklingen!"

Nachdem das Scherzo ganz in der erstmaligen Weise wiederholt worden, tritt das zweite Trio ein, welches mit Ausnahme der letzten acht Takte durchweg aus der, schon im ersten Satz vorkommenden Skala nebst deren Umkehrung aufgebaut ist. Es erfolgt die abermalige Wiederholung des Scherzos, doch in wesentlicher Abkürzung. Auf überraschende Art wird schon nach sechzehn Takten die im hellen D-Dur stehende Coda eingeführt, welche mit feinsinnigen Beziehungen auf das Vorhergegangene den Satz in originellster, aber durchaus ungezwungener Weise zu erfreuendem Abschluß bringt.

Das Finale beginnt mit einigen einleitenden Takten, deren Kern, in rhythmischer Beziehung auf das gegen Schluß des ersten Teiles auftretende F-Dur-Motiv hindeutend, in der Skala besteht, welche auch in diesem Satz wiederum als wesentliches Element der Entwicklung erscheint. Der Grundzug dieses Stückes entspricht hinsichtlich der Stimmung dem ersten Allegro der Symphonie; es ist eine stellenweise bis zum Übermut gesteigerte Fröhlichkeit, die dann aber auch hier und da von ihrem Gegensatz abgelöst wird. Am stärksten tritt der letztere in der sogenannten Durchführung hervor, welche ganz und gar auf der geistvollen Benutzung des soeben erwähnten F-Dur-Motivs (es ist das zweite Thema des Satzes), beruht. Das Streichquartett ist dabei tremolierend in wirkungsvoller Weise tätig; erst pp und in kurzen Absätzen, zwischen denen das gedachte Thema teilweise oder ganz in den Holzblasinstrumenten erscheint, — sodann aber unausgesetzt in einem langen, von dem erschütternden Ruf der Posaune angekündigten Crescendo mit thematischer Beziehung, während Blasinstrumente langgedehnte Töne aushalten, um dann schließlich wieder auf jenes Thema zurückzukommen. Es ist, als ob ein angstvoll banger Traum herauf- und vorüberzieht. Doch der verdüsterte Horizont hellt sich wieder auf. Mild beruhigend und versöhnend ertönt der Hörner Klang mit der Flöte, und eine

anmutige Cadenz der letzteren führt wieder zum ersten Thema zurück, dem alsdann die entsprechende Fortsetzung folgt. Und nochmals taucht weiterhin das düstere Bild bedrohlich auf, welches uns der Tondichter in der Durchführung gezeigt hat; aber es vermag die rauschenden Klänge der Lebensfreudigkeit nicht mehr zu verdrängen, und glanzvoll aufleuchtend schließt das Werk, wie es begonnen.

Die B-Dur-Symphonie, in ihrer Totalität betrachtet, hinterläßt entschieden den Eindruck einer Schöpfung, welche bedeutungsvoll Erlebtes in tondichterischer Sprache zu beinahe greifbarem Ausdruck bringt. In diesem Sinne könnte man, wie Schumann es selbst in betreff der Schubertschen C-Dur-Symphonie getan[1], sehr wohl von dem „novellistischen Charakter" des fraglichen Werkes sprechen. Daß dieser Charakter sich nicht auf Kosten des musikalisch Künstlerischen geltend macht, sondern in wohlgestalteten und knapp gehaltenen Formen sich musikalisch schön und bedeutend ausspricht, verleiht dem Werke bleibenden Wert. Schumann war sich dessen wohl bewußt. Es verdroß ihn daher, daß seine Schöpfung in einzelnen Fällen nicht sofort jene rückhaltlose Anerkennung fand, die er in Anspruch nehmen durfte. Bezeichnend dafür ist ein Billet an E. F. Wenzel, der, trotz seiner intimen persönlichen Beziehung zu Schumann, über die Symphonie nach deren Aufführung im Gewandhause einen reservierten, schüchternen Bericht für die Leipziger Zeitung geliefert hatte. Schumann schrieb ihm mit Bezug auf seine Zaghaftigkeit in unverkennbarer Gereiztheit: „War das Ihr Aufsatz? Im Kinderfreund?[2] Wie haben Sie mich damit gekränkt. Ich war so fröhlich. Auf die Zukunft verweisen Sie nach einem mit solcher Liebe gegebenen Werke mit so kühlen Worten! Und überrascht hat es Sie dennoch? Worte, die ich in den Tod hasse[3]. Und fleißig

[1] S. Schumanns Ges. Schriften (3. Aufl.) Bd. II, S. 233.

[2] So wurde die Leipziger Zeitung damals genannt.

[3] Schumann erklärte sich auch abweisend gegen das Wort „machen", wenn es für „komponieren" oder „schaffen" gebraucht wurde. An Brendel schrieb er bezüglich einer Rezension über seine Chorballaden in der „Neuen Zeitschrift für Musik", wo der Beurteiler vom ‚machen' spricht: „gegen das ‚machen' protestiere ich auch feierlich. Ein ganz abscheulicher Begriff, von dem ich nichts wissen will". Vermutlich war Schumann nicht in guter Laune, als er dies schrieb, denn er hat selbst mehrfach den Ausdruck machen mit Bezug auf seine Kompositionen gebraucht, so z. B. in den Jugendbriefen S. 309 und 315, dann auch in den Briefen, N. F. S. 258. Die Musikstücke müssen ja doch schließlich auch ‚gemacht' werden, nachdem sie konzipiert worden.

und gewissenhaft war ich genug zeit meines Lebens, um nicht mehr als ein Zukünftiger zu erscheinen und zu überraschen. Das weiß ich. Wie dem sei — erst wollte ich Ihnen diese geheimen Gedanken verhehlen — doch mochte ich gerade von Ihnen mit der Achtung angesprochen sein, die ich gar wohl verlangen kann. Also nicht weiter davon und ohne Groll."

In anderem Ton sprach Schumann sich weiterhin gegen Koßmaly mit dem Hinweis auf eine in der Härtelschen Musikzeitung abgedruckte Kritik aus, indem er äußerte: „Meine erste Symphonie erscheint in diesen Tagen[1]. Dies ist dann immer ein Freudentag für einen Komponisten. Über die Rezension, die Sie in der alten Musikalischen Zeitung gelesen, würden Sie — glaub ich — losfahren und wettern, wenn Sie die Symphonie gehört hätten. Die Rezension ist von einem hier bekannten (übrigens gar nicht dummen) Schmeichler Mendelssohns, den es geärgert hat, daß ich der erste unter den jungen Künstlern, der eine Symphonie geschrieben, die Effekt macht". Hier war es die absichtliche Unterschätzung des von Schumann Geleisteten, wodurch er sich unangenehm berührt fühlte. Indessen übten derartige Erfahrungen auf Schumanns Gemüt nur einen vorübergehenden Eindruck aus; denn er trug das Bewußtsein seiner geistigen Bedeutung in sich.

Schumann hat das Wesen des Symphonischen, auf dem Studium der Meisterwerke dieser Gattung fußend, mit eigentümlichem Geist erfaßt und behandelt. Wenn demgemäß der Inhalt dieser seiner Werke als ein echt Schumannscher bezeichnet werden muß, so läßt sich doch nicht verkennen, daß ihm bei Gestaltung derselben besonders Beethovens Kunst vorgeschwebt hat. Wie dieser, weiß auch er die Kontraste des Starken und Zarten, sowie des Tiefernsten und Lieblichen, Heiteren nebeneinander zu stellen. Indessen unterscheidet er sich in einem Punkt wesentlich von seinem hohen Vorbilde. Es betrifft den sogenannten Durchführungssatz, welcher hauptsächlich in dem ersten Stück der Sonatenform hervorragende Bedeutung hat. Dieses Stück besteht, wie allgemein bekannt, aus drei aufs engste miteinander verbundenen Teilen. Zwei derselben, nämlich der erste

[1] Nur die Orchesterstimmen erschienen zunächst im Druck und zwar Dezember 1841. Die Partitur war bis 1852 lediglich in Abschrift von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel zu beziehen, wurde dann aber im Stich veröffentlicht, wogegen das vierhändige Klavierarrangement bereits um die Mitte des Jahres 1842 im Druck herauskam.

und dritte, korrespondieren nach Form und Inhalt miteinander. Zwischen ihnen liegt die Durchführung, welche gewöhnlich aus einem der im ersten Teil auftretenden Themen (oder auch aus beiden vereint) im Wege der kontrapunktisch imitatorischen Gestaltung entwickelt wird. Für den Modus dieser Durchführung ist Haydn nach dem Vorgange Phil. Em. Bachs insofern bahnbrechend gewesen, als er der erste Tonmeister war, der sich in betreff der mittleren Abteilung des Sonatensatzes jener Behandlungsmethode in ausgiebiger Weise bediente, die man mit dem technischen Ausdruck als „thematische Arbeit" bezeichnet.

Mozart befolgte in der angedeuteten Beziehung Haydns Verfahren, und nach ihm mehr noch Beethoven, der die „thematische Arbeit" in der Durchführung seiner Symphonien ganz besonders zum Gegenstande tiefsinniger Kombinationen machte. In der bewundernswerten Verwertung der Motive zu immer wieder sich neugestaltenden Tonbildern in stetig gesteigertem architektonischen Aufbau, liegt einer der Schwerpunkte seiner Schöpfungen.

Anders verfährt Schumann in seinen Durchführungssätzen. Dieselben sind unter Benutzung der Themen des ersten Teiles, zur Hauptsache aus größeren in sich abgeschlossenen Perioden gebildet, welche mittels Transposition in andern Tonarten entweder ganz oder teilweise wiederholt werden. Diese Manier, welche Schumann, wie es scheint, von Franz Schubert entlehnt hat[1], findet sich mehr oder minder in fast allen größeren Instrumentalwerken Schumanns vor. Sie tritt uns vornehmlich in der B-Dur-, D-Moll- und C-Dur-Symphonie, im Klavierquintett, und bis zu einem gewissen Grade auch in den Streichquartetten entgegen. Am stärksten ist aber das bezeichnete Verfahren wohl in der D-Moll-Symphonie ausgeprägt. Hier bringt die Durchführung einen weit ausgestalteten Tonsatz von 74 Takten, der unmittelbar darauf eine kleine Terz höher repetiert wird, was trotz aller Schönheit der betreffenden Musik einigermaßen monotonieerzeugend wirkt.

Die D-Moll-Symphonie, welche man hinsichtlich ihres Charakters als das Gegenstück des vorher betrachteten Werkes bezeichnen könnte, ist der Entstehungszeit nach die zweite in der Reihe ihrer Schwestern, weshalb die Besprechung derselben gleich an dieser Stelle erfolgen möge. Sie rührt ebenfalls aus dem Jahre 1841 her, erhielt indessen erst nach Ablauf eines vollen Dezenniums ihre jetzige Gestalt.

[1] S. dessen Klaviertrios op. 99 und 100.

Ursprünglich gedachte Schumann ihr den Titel „Symphonische Phantasie“ zu geben. Gleich der B-Dur-Symphonie besteht sie aus vier, in formeller Hinsicht durch knappe und klare Gliederung sich auszeichnenden Sätzen, die aber unmittelbar ineinander übergehen, und also ohne irgendwelche Unterbrechung gespielt werden müssen. Zu dieser Anordnung wurde Schumann vielleicht durch die kurze Romanze (an Stelle des langsamen Satzes) veranlaßt, wenn nicht etwa das Streben nach größerer formeller Abrundung dazu geführt hat.

Diese Erscheinung steht übrigens nicht vereinzelt in der Musikliteratur da. Mendelssohn fordert für seine A-Moll-Symphonie gleichfalls die unmittelbare Aufeinanderfolge der vier Sätze; wobei jedoch zu bemerken ist, daß er die einzelnen Stücke vollständig abgeschlossen, mithin der Möglichkeit Raum gegeben hat, zwischen denselben Ruhepausen eintreten zu lassen, — eine nicht zu verkennende Annehmlichkeit für den Hörer.

Die instrumentalen Abänderungen, welche Schumann der, kurz nach ihrer Niederschrift[1] am 6. Dezember 1841 in Leipzig zur Aufführung gebrachten, dann aber bis zum Jahre 1851[2] unbenutzt gebliebenen D-Moll-Symphonie angedeihen ließ, beziehen sich auf die Blasinstrumente. Das Streichquartett wurde im wesentlichen beibehalten, wie es ursprünglich geschrieben war[3]. Außerdem kam ein

[1] Skizziert wurde sie im Juni (genauer vom 30. Mai ab); mit dem fertigen Werk in seiner ersten Gestalt überraschte Schumann seine Gattin an ihrem Geburtstage (13. September) 1841.

[2] In der neuen Überarbeitung wurde diese Symphonie zum erstenmal im Düsseldorfer Abonnementkonzert am 30. Dezember 1852 und dann beim Niederrheinischen Musikfest des Jahres 1853 (15. Mai) in Düsseldorf unter Leitung des Komponisten zu Gehör gebracht. — Darauf bezüglich schrieb Schumann an Verhulst (3. Mai 1853): „Daß die alte Symphonie, deren Du Dich vielleicht noch erinnerst, bei solcher Gelegenheit wieder zum Vorschein kommen würde, hätte ich damals, als wir sie in Leipzig hörten, auch nicht gedacht. Es ist beinahe gegen meinen Willen, daß sie aufgeführt wird. Aber die Herren vom Komitee, die sie vor kurzem gehört, haben so in mich gedrängt, daß ich nicht widerstehen konnte. Ich habe die Symphonie übrigens ganz neu instrumentiert, und freilich besser und wirkungsvoller, als sie früher war.

[3] An dieses schöne Werk knüpft sich für mich eine mir besonders wertvolle Erinnerung aus der Zeit meiner Düsseldorfer Wirksamkeit. Schumann ersuchte mich nämlich eines Tages im Hinblick auf die von ihm vorzunehmende Umarbeitung desselben, aus dem ursprünglichen Manuskript das Streichquartett (wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, vollständig von Anfang bis Ende) zu kopieren, um dann in die so neu angelegte Partitur die zu verändernden Partien der Blasinstrumente einzutragen. Mit Freuden entsprach ich seinem Wunsche.

Instrument, welches in der Romanze dem ersten Entwurf gemäß eine Rolle spielen sollte, in Wegfall: die Gitarre. Schumann mochte sich bei der ersten Leipziger Aufführung davon überzeugt haben, daß dieses dürftige Tonwerkzeug den andern Orchesterinstrumenten gegenüber nicht zur Geltung zu bringen sei.

Das Anfangs-Allegro des Werkes unterscheidet sich in formeller Beziehung dadurch von dem Herkommen, daß der erste Teil desselben, welcher im wesentlichen aus der im ersten Takt auftretenden Sechzehnteilfigur entwickelt ist, kein deutlich hervortretendes Seitenmotiv hat. Ein zweites, gesanglich schön wirkendes Thema erscheint erst im Verlaufe der Durchführung, also im zweiten Teil dieses Satzes.

Dem Ganzen ist eine kurze, spannende Einleitung vorangestellt. Sie kündigt sich gleich einem festen Entschluß, mit dem vom ganzen Orchester — nur die Posaunen pausieren — im kräftigen Unisono angeschlagenen A als Dominante der gewählten Haupttonart an. Im Diminuendo bis zum Pianissimo verhallend, geht dieses A in eine sanft auf- und absteigende Achtelfigur von fast wehmütig bittendem Charakter über. Doch nach wenigen Takten rafft die herabgestimmte Empfindung sich wieder auf, und in jähem Wechsel erklingt nochmals das A nebst der Wiederholung der sich daranschließenden und schon einmal vernommenen Takte. Die Bitte steigert sich, wird dringlicher, und indem sie wieder nachläßt, tritt das geschwungene Sechzehnteil-Motiv des ersten Satzes in der Primgeige auf. In beschleunigtem Zeitmaß treibt dasselbe dem Allegro zu, bei dessen Eintritt es in wuchtiger Bewegung unaufhaltsam fortstürmt. Es ist ein düster bewegtes Gemälde, welches der Tondichter hier vor unsern Sinnen entfaltet, entschiedener noch wirkend durch den scharf prononcierten Rhythmus. Bricht auch hier und da ein Lichtblick durch das düstere Gewölk, wie bei der im zweiten Teil wiederholt auftretenden lieblich beruhigenden Kantilene, so waltet doch der tiefernste, stellenweise sogar ins Dämonische hinübergreifende Ausdruck entschieden vor. Und selbst der aus den beiden Hauptmotiven des Satzes gebildete Schluß, welcher die düstere Stimmung verdrängend, etwas Triumphierendes hat, vermag sich noch nicht so recht zum vollen ungebundenen Frohsinn zu erheben.

Dieser Kampf zwischen den angedeuteten Gegensätzen wiederholt sich, obwohl auf modifizierte Art, in den beiden folgenden Sätzen. Mehr aber schon wie im ersten Stück gelingt es dem Tondichter,

sich von dem auf seinem Gemüt lastenden Druck in der folgenden Romanze zu befreien, in deren träumerisch schwermütige, zum Herzen gehende Weisen sehr entsprechend ein Teil der oben betrachteten Einleitung verwoben ist. Denn wahrhaft tröstend und erquickend läßt sich alsbald eine Soloviolinc vernehmen, welche beim Eintritt des D-Dur-Satzes den aus dem Einleitungsmotiv weiter entwickelten Gedankengang in anschmiegender Figuration lieblich umspielt.

Aber auch damit ist der Sieg über die finsteren Gewalten nicht errungen, die vielmehr nochmals ihre Macht im Scherzo zu behaupten suchen. Besänftigend, lindernd, tritt das dazu gehörige Trio mit seinen zart bewegten, dem leichtbeschwingten Vogelfluge vergleichbaren Linien ein. Sehr schön ist bei der Wiederholung dieses B-Dur-Satzes dessen allmähliche Auflösung und Verflüchtigung gedacht.

In das duftige Verklingen dieses reizenden Tonspieles mischt sich unerwartet und plötzlich ein ernstes Element. Es ist jenes Sechzehntel-Motiv des ersten Satzes, welches hier wieder auftaucht. In ruhig gemessener Haltung bewegt es sich durch verschiedene Positionen, begleitet von tiefliegenden und im Tremolo erzitternden Harmonien unter schmetternden Rufen der Blechinstrumente, — ein spannender Moment, dem die schönste und für das Gefühl wohltuendste Lösung durch den schnellkräftigen und siegesbewußten Eintritt des Finale zuteil wird. Der Anfang desselben ist aus den letzten Takten des ersten Satzes mit Hinzufügung einer kurzen, scharf markierten Achtelfigur gebildet, aus welcher sich im Verein mit anderen, neu eingeführten Motiven der ganze Satz des weiteren in schlanker, lebendiger und eindringlicher Weise entwickelt. Also auch hier wird wieder auf schon Bekanntes zurückgegriffen, so daß die einzelnen Sätze der D-Moll-Symphonie einen organischen Zusammenhang untereinander aufweisen, der das Ganze wie aus einem Guß erscheinen läßt.

Dies prächtige Werk erinnert trotz seiner geistigen Selbständigkeit in mehr als einer Beziehung an Beethoven[1]; wie denn Schumann überhaupt dem Großmeister der Symphonie um Vieles näher steht,
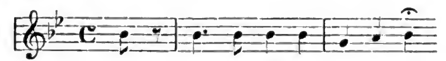
---

[1] Auffallend ist es bei den acht Takten vor den Buchstaben „BB“ der Partitur im letzten Allegro, welche an die, 21 Takte vor dem Schluß der zweiten Symphonie Beethovens beginnende Periode anklingen. — Die D-Moll-Symphonie erschien Januar 1894 als op. 120 in Partitur, nachdem die Stimmen nebst dem vierhändigen Klavierarrangement bereits im Dezember 1853 herausgekommen waren.

als die andern hervorragenden Tonsetzer der Neuzeit. Es ist das Zwingende und Beherrschende seiner Gedankenkraft, was man als einen dem Wesen Beethovens geistesverwandten Zug bezeichnen könnte. Hierin liegt auch die unwiderstehliche Macht seiner Individualität, welche uns im Augenblicke des Genusses jene Bedenken völlig vergessen läßt, die bei ruhiger Betrachtung einiger der größeren Werke des Meisters erregt werden.

Daß die D-Moll-Symphonie in ihrer ersten Gestalt nur einmal zur Aufführung gelangte, und dann bis zu ihrer Überarbeitung beiseite gelegt wurde, ist bereits gesagt worden. Sie hatte in der ursprünglichen Fassung Schumanns Erwartungen nicht entsprochen. Anders verhielt es sich mit der B-Dur-Symphonie, welche ihre erste Darstellung am 31. März 1841 unter Mendelssohns Leitung gelegentlich eines von Schumanns Gattin zum Vorteil des Leipziger Orchester-Pensionsfonds im Gewandhause veranstalteten Konzertes erlebte. Vermöge ihrer Schönheit erregte sie sofort den Enthusiasmus des Publikums. „Ich wünschte, daß Sie meine Symphonie kännten. Wie die mir Freude gemacht bei der Aufführung — und auch andern; denn sie ist mit einer Teilnahme aufgenommen worden, wie, glaub ich, keine neuere Symphonie seit Beethoven", schrieb er im Mai 1841 an Koßmaly.

Schumanns Beglückung über den außerordentlich günstigen Erfolg seiner ersten Symphonie war durchaus gerechtfertigt. Er hatte mit ihr ein originelles Werk von jugendlicher Frische und reizendem Gehalt hingestellt. Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, mit welcher Gewandtheit er im allgemeinen sogleich das Orchester behandelte. Einzelheiten freilich lassen erkennen, daß er damals noch nicht ganz sicher in der Benutzung gewisser Blasinstrumente war. Gleich die Anfangstakte der B-Dur-Symphonie verrieten dies bezüglich der Trompeten und Hörner, denen Schumann das Hauptthema des ersten Allegros



zugeteilt hatte. Da zu jener Zeit noch die einfachen, ventillosen Hörner und Trompeten im Gebrauch waren, auf welchen das in der vorstehenden Tonreihe vorkommende g und a nur gepreßt und dumpf (durch Stopfung der Schallröhre) hervorgebracht werden konnte, was bei der Probe des Werkes eine unbeabsichtigte komische
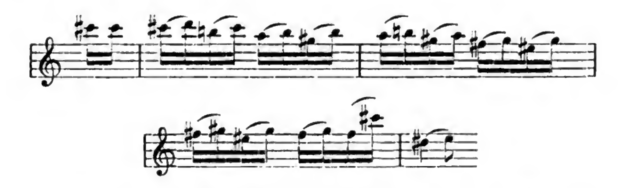
Wirkung erzeugte, so sah sich Schumann zur Erzielung des von ihm gewollten Effektes genötigt, jene Tonreihe, die sich auf den Ventilinstrumenten bequem ausführen läßt, nachträglich um eine große Terz zu erhöhen. Hierauf zurückblickend schrieb er im Herbst des Jahres 1845 an Mendelssohn, als dieser die Symphonie wieder zu Gehör brachte: „Erinnern Sie sich noch der ersten Probe im Jahre 1841 — und der gestopften Trompeten und Hörner zu Anfang? Wie ein wahrer Schnupfen klangs; ich muß lachen, wenn ich dran denke."[1]

Die Hornrufe im 17. Takt des ersten Allegros
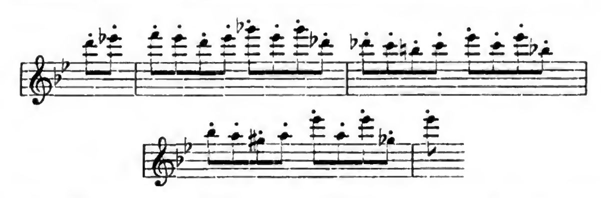


entsprachen gleichfalls nicht der Intention Schumanns in betreff der Klanggebung, weshalb er für die 1842 und 1843 in Leipzig und Berlin anberaumten Aufführungen empfahl, die betreffende Phrase von den Posaunen blasen zu lassen.

In anderer Weise wird die Behandlung der Klarinette (Takt 57 bis 59 des zweiten Teiles vom ersten Allegro) der Natur dieses Instrumentes nicht gerecht. Die Stelle ist folgendermaßen notiert:
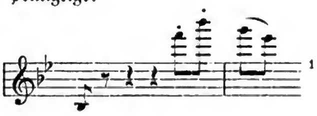


Dieser Gang liegt durchaus unpraktisch für die B-Klarinette welche hier in Frage kommt; genau besehen, ist es eine klaviermäßige Passage. Ebenso ist die Geigenfigur im letzten Satz der Symphonie:

[1] Übrigens drückte Schumann später (1853) Verhulst gegenüber sein Bedauern über die nötig gewesene Änderung aus. Im Hinblick hierauf empfiehlt es sich, wie Verhulst schon tat, das Thema bei der Aufführung in der originalen Fassung blasen zu lassen, die auch musikalisch den Vorzug zu verdienen scheint, obschon die Differenz nicht groß ist.



mehr klavier- als geigenmäßig gedacht, desgleichen der gewagte Sprung in der Primgeige:



Um nicht nochmals auf diesen Punkt zurückkommen zu müssen, sei hier gleich bemerkt, daß die Variation „molto più lento“ in dem, bezüglich der Erfindung, so herrlichen zweiten Satz des Streichquartetts (op. 41 Nr. II) ebenfalls entschieden an den Klaviersatz erinnert. Dasselbe gilt von der Geigenfigur in Nr. 15 des „Paradies und Peri“



(nebst der entsprechenden Folge in der Violine II, Viola und im Violoncell), sowie von einigen der Begleitungsfiguren in Nr. 16 (Arie der Jungfrau) desselben Werkes.

Daß die angeführten Beispiele sich nicht auf den kompositorischen Wert der betreffenden Musik beziehen, ist selbstverständlich. Es sollten

[1] Auf der Gewandhausprobe zur B-Dur-Symphonie am 23. Oktober 1845 ließ Mendelssohn die obige schwierige Stelle mehrmals wiederholen, doch wollte sie in betreff der Intonation nicht glücken. Endlich sagte Mendelssohn in scherzendem Tone zu den Geigern: „machen Sie sich doch bei dem hohen F einen Strich mit Kreide auf dem Griffbrett, damit Sie diesen Ton treffen. — Bei der Aufführung am Abend des folgenden Tages fuhr ein Geiger kurz vor dem Schluß des ersten Satzes aus Versehen mit voller Kraft in eine Pause. Mendelssohn wurde infolge dieses Schnitzers leichenblaß, ging nach Beendigung des Stückes zu dem betreffenden Spieler und sagte ihm erregt, so etwas dürfe im Gewandhause nicht passieren.

nur Belege dafür gegeben werden, daß Schumann in der Instrumentaltechnik zu jener Zeit nicht völlig bewandert war, und daß der ihm eigene Klaviersatz sich in den während der Jahre 1841—1843 entstandenen Werken für und mit Orchester unwillkürlich hier und da mit eingemischt hat, was zweifelsohne von seiner damaligen Gewohnheit herrührte, am Pianoforte zu komponieren[1].

Indessen nicht allein das bisweilen Unpraktikable der Instrumentenbehandlung kommt in Betracht, sondern auch die mehrfach in Schumanns Orchesterwerken sich fühlbar machende dunkle und sogar trübe Klangwirkung. Diese findet mit ihren Grund in der Ausdehnung des Modulationskreises auf die fernliegenden B- und Kreuztonarten, welche einer offenen, hellen und glänzenden Tongebung hinderlich sind, weshalb denn auch nicht selten Schumanns Tonkolorit mehr charakteristisch als schön im euphonischen Sinne erscheint. Daß aber diese beiden letzteren Eigenschaften sich sehr wohl miteinander vereinigen lassen, zeigen uns die Instrumentalwerke der Heroen. Auch an dem rechten Maß im Gebrauch der orchestralen Mittel läßt es Schumann in einzelnen Fällen fehlen. Es sei nur auf die D-Moll-Symphonie hingewiesen, in welcher hier und da ein unverkennbares Mißverhältnis zwischen dem Streichquartett und den Blechinstrumenten besteht[2]. Anderseits kommen Figuren, wie die auf- und absteigenden Triolen in den Violoncellen zwischen den Buchstaben D und G nicht zur Geltung, wenn die Besetzung keine sehr starke ist. Nichtsdestoweniger ist und bleibt es bewundernswert, wie überraschend schnell Schumann den ihm im Hinblick auf seine vorhergehende schöpferische Tätigkeit nicht hinreichend bekannten Orchestersatz im

---

[1] Vergl. S. 245.

[2] Spitta glaubt dies dem Umstande zuschreiben zu sollen, daß Schumann die D-Moll-Symphonie (und auch die Es-Dur-Symphonie, wie Spitta meint) „der Beschaffenheit seines Düsseldorfer Orchesters angepaßt hat, in welchem die Geigen nur schwach besetzt waren." Diese Behauptung ist einerseits unverständlich und andererseits unrichtig. Wenn Schumann wirklich bei der Instrumentierung der genannten Werke auf die angeblich schwache Besetzung der Geigen im Düsseldorfer Orchester Rücksicht genommen hätte, so würde er in Anwendung der Blas- und namentlich der Blechinstrumente maßvoller gewesen sein. Unbegründet aber ist Spittas Angabe, daß die Besetzung der Geigen eine schwache gewesen sei. Sie war damals in Düsseldorf, wie in den meisten deutschen Orchestern, von mittlerer Stärke. Im übrigen hat die Instrumentation der D-Moll-Symphonie mit „der Beschaffenheit des Düsseldorfer Orchesters" nicht das Mindeste zu tun. Der Grund des Mißverhältnisses zwischen den Bläsern und Streichern in diesem Werk liegt darin, daß die Disposition nicht durchweg wohlberechnet ist.

ganzen und großen zu erfassen und zu bewältigen wußte. Auch in formeller Hinsicht zeigen die beiden ersten Symphonien einen sehr bedeutenden Fortschritt. Ganz zweifellos ist es, daß für den Meister hierbei die hingebende Beschäftigung mit der Liedkomposition während des Jahres 1840 von wesentlichstem Nutzen war.

Zwischen die beiden besprochenen Symphonien ist der Entstehungszeit nach noch ein drittes größeres Instrumentalwerk, betitelt: „Ouvertüre, Scherzo und Finale" (op. 52)[1], einzureihen, welches sich in seiner Umgebung ausnimmt, wie ein geistreiches, sorgfältig ausgeführtes Genrebild inmitten zweier großstilisierter Gemälde. Die Motive desselben sind anmutig, aber in ihrem knappen Zuschnitt eben nicht bedeutend, wie denn auch das Ganze in seiner Gesamtwirkung nicht gerade hervorragend erscheint. Das erste Stück ist von anmutvoller Wirkung. Den anziehendsten Teil bildet jedenfalls das originelle, aus einer kurzen punktierten Figur entwickelte Scherzo mit seinem graziösen Trio. Nach diesem Satz kann das Finale keine Steigerung mehr ergeben. Schumann unterzog das Werk, welches ursprünglich angeblich „Sinfonietta" genannt werden sollte, im Jahre 1845 einer sorgfältigen Nacharbeit. Dieselbe galt ganz besonders dem letzten Satze. An Mendelssohn schrieb er darüber: „In der Ouvertüre, Scherzo und Finale hab ich geändert, das letzte ganz umgearbeitet — es scheint mir jetzt viel besser."

Die Komposition erlebte ihre erste Aufführung am 6. Dezember 1841 in einem von Schumanns Gattin im Leipziger Gewandhause veranstalteten Konzert. Im November des folgenden Jahres offerierte Schumann das Werk dem Musikverleger Hofmeister, indem er ihm schrieb: „Der vorgestrige Abend und der Anteil, den das Publikum meiner Symphonie (es war die in B-Dur) schenkte, haben mich an ein anderes Orchesterwerk von mir erinnert, das ich nun auch gern in die Welt schicken möchte. Sie haben es vielleicht in unserem letzten Konzert gehört, aber freilich noch nicht in der Vollkommenheit. Ich will es nennen, wie auf dem Beiblatt geschrieben steht; es unterscheidet sich von der Form der Symphonie dadurch, daß man die einzelnen Sätze auch getrennt spielen könnte; namentlich verspreche

[1] Zum erstenmal am 6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaussaale aufgeführt. Die Ouvertüre wurde nach der Eintragung in Schumanns Handexemplar am 12. und 13. April skizziert, vom 14.—17. instrumentiert. Die beiden anderen Sätze skizziert 19.—22. April, instrumentiert vom 15. April bis 8. Mai. — Die Ouvertüre nannte Schumann, als er sie geschrieben hatte, „sirenenartig".

ich mir aber von der Ouvertüre guten Erfolg. Das Ganze hat einen leichten, freundlichen Charakter; ich schrieb es in recht fröhlicher Stimmung." Hofmeister ging nicht darauf ein. Nachdem Schumann die Überarbeitung des Werkes vollendet hatte, wurde dasselbe wiederum am 12. Februar 1846 im Leipziger Gewandhause, und zwar zum Besten des Orchesterpensionsfonds aufgeführt. Kistner übernahm dann den Verlag. Die gedruckten Stimmen erschienen im Dezember 1846, die Partitur dagegen erst im Januar 1854.

Ohne Frage steht diese Schöpfung in ihrer Totalität gegen die übrigen symphonischen Gebilde Schumanns zurück; allein trotzdem läßt sie überall die Hand des Meisters erkennen.

Gleichzeitig mit den drei Orchesterwerken entwarf Schumann noch die unvollendet gebliebene Skizze zu einer Symphonie in C-Moll: es zeigt sich also auch hier wiederum das Beharren in einer bestimmten Kunstrichtung[1]. Dem entsprechend schrieb Schumann unterm 26. September 1841 an Krüger: „Jetzt bin ich ganz und gar in die Symphoniemusik geraten. Die für mich höchst ermutigende Aufnahme, die meine erste Symphonie gefunden, hat mich ganz ins Feuer gebracht." Ein späterer Versuch, die betreffende Skizze auszuführen, war leider vergeblich, da Schumann seinen Äußerungen zufolge sich nicht mehr in dieselbe hineinzufinden vermochte.

Außerdem entstanden im Laufe des Jahres 1841 noch ein weiterhin als erster Satz zum Klavierkonzert (op. 54) benutztes Allegro, ferner eine Komposition für Chor zur „Tragödie" von Heine „mit Orchesterbegleitung"[2], wie Schumanns Kompositionsverzeichnis besagt, und endlich einige kleine Klavierstücke, die später als Nr. 4, 12 und 13 in op. 99, sowie als Nr. 16 in op. 124 zur Veröffentlichung gelangten.

Durch seine vorstehend betrachteten symphonischen Werke löste Schumann das Problem, Eigentümliches und Bedeutendes in einer schon völlig ausgestalteten, und bis zur Spitze entwickelten Kunstgattung zu schaffen.

[1] Die Skizze wurde am 10. November vollendet. — Noch eine weitere symphonische Idee, die jedoch unausgeführt blieb, aus dem Frühling desselben Jahres wäre in diesem Zusammenhang zu erwähnen: eine Symphonie zur Enthüllung des Jean-Paul-Denkmals am 15. November.

[2] „Diese handschriftlich im Nachlaß befindliche Komposition liegt der späteren Bearbeitung für eine Singstimme mit Pianoforte in den „Romanzen und Balladen" Heft IV (op. 64) zugrunde". (Litzmann, II, S. 34 Anm.).

Ganz dieselbe Bewandtnis hat es auch mit seinen im folgenden Jahre (1842) komponierten Kammermusikstücken. Diese bestehen speziell in den drei Streichquartetten (op. 41), in dem allbekannten, überall mit ungeteiltem Enthusiasmus aufgenommenen Quintett (op. 44), sowie in dem Quartett (op. 47) für Pianoforte und Streichinstrumente.

Das Klavierquintett[1] nimmt nicht allein unter den Schumannschen Geistesprodukten einen sehr hohen Rang ein, sondern überhaupt unter allen gleichartigen Werken seiner Zeitgenossen bis zu der Markscheide hinauf, welche die neuere Musik von der sogenannten „klassischen", mit Beethoven schließenden Periode trennt. Es ist ohne Bedenken sogar als das bedeutendste, seit Beethovens Erscheinung entstandene Kunstwerk im Kammerstil zu bezeichnen. Denn bei aller Gedrängtheit, Geschlossenheit und Abrundung der Form, die hier wie ein schönes, kleidsames, eine edle Gestalt umhüllendes Gewand erscheint, birgt es eine so reiche Kraft und Originalität der Erfindung, einen so energisch schwungvollen und kühnen, und doch nirgend extravagierenden Ausdruck, eine so glückliche Polarisation aller, zur Gestaltung des wahren Kunstwerkes erforderlichen Kräfte und Faktoren in sich, wie keine zweite derartige Komposition der Neuzeit. Was diesem Tonstücke aber noch als ein ganz besonderer Vorzug angerechnet werden muß, ist der Umstand, daß der von vornherein genommene Aufschwung sich durch alle vier Sätze ebenmäßig in steter Steigerung fortsetzt. Ja, am Schlusse des Finales, da man die Kraft des Komponisten endlich erschöpft glauben könnte, gipfelt sich das Ganze noch in bedeutsamer Weise durch die geistvolle Kombinierung der beiden in verwandtschaftlicher Beziehung zueinander stehenden Hauptmotive des ersten und letzten Stückes in strenger Durchführung. So gewährt dies Werk gleichsam das Bild eines Wanderers, der durch die blühend reiche, am Bergeshange sich ausbreitende Landschaft dahinziehend, immer höher steigt, um sich auf der Spitze des Gipfels umschweifenden Blickes noch einmal der Betrachtung des zurückgelegten Weges zu erfreuen. In diesem Kunstwerke treffen die höchsten Bedingungen künstlerischen Schaffens zusammen. Begeisterte Inspiration, schön beherrschte Leidenschaft, Noblesse der Empfindung, Reichtum der Phantasie, Frische und

[1] Nach Schumanns Angabe (im Handexemplar) skizziert vom 23.—28. September. Am 6. Dezember wurde es mit Mendelssohn am Klavier zum erstenmal im Voigtschen Hause zu Gehör gebracht.

Gesundheit der Stimmung, und vollendete Durchführung zeichnen es in seltenem Grade aus.

Ganz besonders fesselnd ist der erste Satz durch die in ihm vollzogene thematische Arbeit. Das ganze Stück ist fast allein aus dem ersten, so entschieden wie urkräftig auftretenden Motiv gebildet; man muß staunen, welche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen aus demselben abgeleitet ist. Darin aber zeigt sich die wahre Bedeutung der poetischen Gestaltungskraft, einen Gedanken in wechselnder Metamorphose fortwährend unter anderen, immer wieder neu erscheinenden Gesichtspunkten und Beleuchtungen vorzubringen, ohne den Hörer irgendwie zu ermüden. Auch das Scherzo bietet einen merkwürdigen Beleg dafür; es ist einzig und allein aus einer geistvollen Benutzung der Skala gleichsam hervorgezaubert, — ein äußerst belebtes, geistsprühendes Tonbild, zu welchem die originellen und phantastischen Trios einen wirksamen Kontrast bilden. Diesem Stück geht der langsame, in marschartigem Charakter beginnende und schließende Satz mit seiner wehmütig süßen Melodie des Maggiore und dem leidenschaftlich erregten „Agitato" voraus. Das mehrenteils humoristisch gehaltene Finale mit seinem mächtig sich steigernden Ausgang beschließt dies herrliche Werk[1].

Nicht so durchaus körnig und gedrungen, nicht so aus dem Vollen geschnitten wie das Quintett, ist das Klavierquartett[2] (op. 47). Allein es entschädigt dafür durch mancherlei Feinheiten des Detail, die wiederum jenem Werke nicht in gleichem Maße eigen sind; wie denn überhaupt beide Tonschöpfungen, den gleichartig angelegten Schluß der Finales ausgenommen, ihrem Wesen nach sich als grundverschieden voneinander erweisen. Wenn das Quintett, namentlich in den drei ersten Sätzen etwas ausgesprochen Heroisches hat, so ergeht sich das Quartett in einem von wohltuender Wärme und Lebendigkeit durchdrungenen Charakter, der als ein zwischen den verschiedenartigen Gefühlstonarten gleichsam schwebender zu bezeichnen sein dürfte. Jedenfalls ist das Klavierquartett eine höchst schätzenswerte Bereicherung der Kammermusik von bleibendem Wert.

---

[1] Die Widmung des Quintetts, welches am 8. Januar 1843 zum erstenmal im Leipziger Gewandhaussaale vor einem größeren (eingeladenen) Zuhörerkreise zur Aufführung kam und im Oktober desselben Jahres herausgegeben wurde, war ursprünglich der Großherzogin Maria Paulowna von Weimar zugedacht. Bei der Veröffentlichung eignete Schumann es aber seiner Gattin zu.

[2] Skizziert vom 25.—30. Oktober.

Dasselbe gilt auch von den drei Streichquartetten. Schumann beabsichtigte schon Anfangs 1838, sich der Quartettkomposition zu bemächtigen. Am 11. Februar desselben Jahres schrieb er seiner Braut nach Wien: „Vieles liegt noch in mir. Bleibst Du mir treu, so kömmt alles an den Tag; wo nicht, bleibts begraben. Das nächste, ich mache drei Violinquartette.“ Clara bat ihn, nur „recht klar“ zu schreiben. Hierauf erfolgte seinerseits die etwas pikierte Bemerkung: „Weißt Du, was ich zu mir sagte, als ich das las: ja, klar, daß ihr Hören und Sehen vergehen soll.“ Und dann: „Kennst Du denn auch die Instrumente genau?“ — „Ei, das versteht sich, mein Fräulein, — wie dürfte ich mich sonst unterstehen! .... Auf die Quartette freue ich mich selbst, das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann; namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde, und wie ich die nachsingenden Stimmen immer erst hinterdrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen usw. Der Melodie schenke ich jetzt große Sorgfalt, wie Du wohl findest; auch da kann man durch Fleiß und Beobachtung viel gewinnen. Aber freilich meine ich unter Melodie andere als italienische, die mir nun einmal wie Vogelgesang, das heißt anmutig zu hören, aber inhalt- und gedankenlos vorkömmt.“ Diese Eröffnungen sind bezeichnend für die Klarheit, zu der Schumann inzwischen gelangt war; sie beweisen auch, daß er damals ernstlich an die Quartettkomposition dachte. Bestätigend dafür ist der Brief vom 3. April 1838 an Fischhof, dem er darin Mitteilung von einem Streichquartett macht, das ihn eben habe und ganz beglücke, obgleich es nur als Versuch gelten könne.

Im folgenden Jahre nahm Schumann einen erneuten Anlauf in derselben Richtung. Am 22. Juni 1839 schrieb er seiner Verlobten: „Zwei Quartette habe ich angefangen — ich kann Dir sagen, so gut wie Haydn — und nun fehlt es mir doch an Zeit und innerer Ruhe — und die nächste Zeit wird dies auch nicht bringen.“ Wirklich war es so. Erst nach drei Jahren kam Schumann dazu, seine Streichquartette op. 41 zu komponieren, dann aber auch nicht unvorbereitet, wie die obigen Briefzitate zeigen. Studierte er doch auch, bevor er diese Tonschöpfungen begann, emsig die Partituren der Mozartschen und Beethovenschen Quartette durch.

Wenn auch den fraglichen Geistesprodukten Schumanns nicht durchweg der spezifische Quartettstil eigen ist, so stellte er doch mit

ihnen Werke hin, die sich nicht nur durch Originalität und Gedankentiefe, sondern auch im hohen Grade durch Phantasie und Reichtum der Erfindung auszeichnen. Dies ist bei seiner seltenen schöpferischen Gabe nicht so sehr zu bewundern, wie die Schnelligkeit, mit der die Quartette entstanden. Das Adagio zum ersten derselben wurde nach Ausweis des Manuskriptes am 21. Juni 1842 beendet. Drei Tage danach (24. Juni) war schon das zu diesem Quartett gehörende Finale vollständig fertig. Die Variationen des zweiten Quartetts hatte Schumann am 2. Juli 1842 vollendet, den letzten Satz am 5. Juli[1]. Die vier Sätze des dritten Quartetts zeigen der Reihe nach die Angaben: 18. Juli, 20. Juli, 21. Juli und 22. Juli 1842. Die Ausarbeitung des letzten Quartetts hatte mithin nur einige Tage, und diejenige aller drei Quartette kaum mehr als einen Monat erfordert. Ob Schumann für dieselben etwas von den im Sommer 1839 angefangenen Quartetten benutzt hat, ist nicht bekannt.

Am gelungensten und zugleich ergiebigsten für den Genuß sind wohl in den Quartetten op. 41 die mittleren Sätze. Dieselben enthalten seltene Kostbarkeiten der Kunst; dann aber auch namentlich die Ecksätze des ersten und dritten Quartetts. Vor allem sind jedoch die an Beethovens Art gemahnenden As-Dur-Variationen[2] des zweiten Quartetts von ganz hervorragender Bedeutung, wenngleich die Ausführung derselben bezüglich einer vollkommen sauberen Intonation den Spielern die ausgesuchtesten Schwierigkeiten bietet. Dies findet seinen Grund darin, daß Schumann nicht hinreichend berücksichtigte, für welche Instrumente er schrieb; und so mischt sich, gleichwie in den Symphonien, so auch hier der Klaviersatz in mitunter fühlbarer Weise mit ein. Derselbe macht sich auch sonst in den Streichquartetten noch stellenweise bemerklich, so besonders in dem, für Schumanns Empfindungsart höchst charakteristischen Eintritt der Begleitungsstimmen auf den schlechten Taktteilen. Dieses

[1] Zum ersten Stück dieses Quartetts waren als Einleitung die vier Takte bestimmt, welche Schumann nachträglich strich und dem Schluß der Introduktion zum ersten Satz des A-Moll-Quartetts (Nr. 1) hinzufügte.

[2] Das bei der Coda derselben vorgeschriebene „un poco più lento“ entspricht zwar der Angabe des Manuskriptes und der gedruckten Stimmen nebst Partitur, aber Schumann entschied sich später für die Bezeichnung „un poco più mosso“. S. meine „Schumanniana“, S. 15. — Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß die von Schumann in seinen Werken vorgeschriebenen Metronomisierungen nicht maßgebend sind, weil er sie nach einem unrichtig gehenden Metronom machte, wie sich später herausstellte.

sogenannte Nachschlagen der Instrumente, welches z. B. beim Anfang des „Trio" im zweiten Quartett insofern ganz unpraktisch ist, als kein einziger der vier Spieler vorschlägt, mag in zweihändigen Klavierkompositionen nicht eben störend sein. Beim Ensemblespiel dagegen, insbesondere aber im Streichquartette, wird es immer, und selbst bei gelingender Darstellung als eine für das Gefühl unbehagliche Lizenz empfunden werden.

Schumanns Quartette fanden sofort bei allen, die sie nach ihrer Vollendung hörten, ungeteilten Beifall. „Wir haben sie mehrmal bei David gespielt, und sie schienen Spielern und Hörern, namentlich auch Mendelssohn, Freude zu machen. Es kommt mir nicht zu, mehr darüber zu sagen. Verlassen Sie sich aber darauf, daß ich keine Mühe gespart, etwas recht Ordentliches hervorzubringen, ja, ich denke mir manchmal mein Bestes", schrieb er (15. Oktober 1842) an Raymund Härtel, als er sie ihm zum Verlage anbot. Übereinstimmend mit den anerkennenden Urteilen der „Spieler und Hörer" berichtete Hauptmann um dieselbe Zeit an Ludwig Spohr: „Bei David habe ich drei Quartette von Schumann gehört, die ersten, die er geschrieben, die mir sehr gefallen, ja mich in Verwunderung über sein Talent gesetzt haben, das ich mir bei weitem nicht so bedeutend vorgestellt hatte, nach den Klaviersachen, die ich früher von ihm kennen lernte, die gar so aphoristisch und brockenhaft waren, und sich in bloßer Sonderbarkeit gefielen. An Ungewöhnlichem in Form und Inhalt fehlt es auch hier nicht, aber es ist mit Geist gefaßt und zusammengehalten und recht Vieles ist sehr schön."

Außerhalb Leipzigs gelangten die Streichquartette Schumanns nur sehr allmählich zu der ihnen gebührenden Anerkennung. Ja, es wurde sogar in den vierziger Jahren berichtet, die Quartett-Gebrüder Müller in Braunschweig hätten sich in der wegwerfendsten Weise über diese geistvollen Musikstücke geäußert. Von denselben waren zunächst nur die Stimmen, und zwar im März 1843 erschienen. Schumanns Wunsch, auch die Partituren gedruckt zu sehen, fand bei der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel nicht so bald Gehör, da die Nachfrage nach den Quartetten nur mäßig war. Anfangs Dezember 1847 kam Schumann aber auf diese Angelegenheit zurück, indem er an Dr. Härtel schrieb: „Meine bei Ihnen erschienenen Quartette haben durch den Tod Mendelssohns, dem sie gewidmet sind, besondere Bedeutung für mich wiedergewonnen. Ich betrachte sie noch immer als mein bestes Werk der früheren Zeit,

und Mendelssohn sprach sich oft in demselben Sinne gegen mich aus.

Sie erinnern sich vielleicht, daß ich Ihnen die Quartette um ein sehr billiges Honorar überließ, weil ich die Herausgabe der Partitur an die Honorarbedingung knüpfte. Auch antwortete mir Ihr Herr Bruder in einem Brief, den ich eben wieder durchgelesen, daß er sicher glaube, der Verkauf der Ausgabe in Stimmen stelle sich später so heraus, daß Sie die Partituren nachliefern würden.

Sie erraten nun meinen Wunsch, verehrter Herr Doktor, und werden ihn erfüllen, wenn nicht die Quartette gar zu absatzlos gewesen — und wenn dies auch, so übertragen Sie ein Kleines auf das Trio; es wird sich sicher ausgleichen in Zukunft, denk ich.

Die Verlagshandlung war indessen auch jetzt noch nicht geneigt, dem Wunsche Schumanns zu entsprechen, worauf dieser den Vorschlag machte, „vorläufig eines der Quartette in Partitur herauszugeben, „und die anderen im Verlauf der nächsten Jahre“. Zugleich motivierte er sein Anliegen folgendermaßen: „Eine Stimmenausgabe derartiger Werke kömmt mir wie ein gevierteilter Mensch etwa vor — man weiß nicht, wo ihn anpacken und ihn festhalten, man kann zu keinem Genuß kommen. Es finden sich selten vier Musiker zusammen, die ohne Partitur die schwierigeren Kombinationen eines solchen Musikstückes auch nach öfterem Zusammenspiel zu fassen wüßten. Was ist die Folge? Sie legen es nach flüchtigem Durchspielen beiseite. Mit der Partitur in der Hand aber werden sie dem Komponisten leichter Gerechtigkeit widerfahren lassen usw. Darum glaub ich sicher, eine Partitur-Ausgabe hilft dem Vertrieb der Stimmenausgabe erst auf. Und glauben Sie nicht, daß die Partituren der älteren Meister (Mozart, Haydn, Beethoven) dem Verständnis und der Verbreitung, also auch dem Vertrieb der Stimmenausgaben erst recht förderlich gewesen? Übrigens sans comparaison — das wissen Sie von mir, daß ich das nicht meine. Aber auch das weiß ich — für die neuere und letzte Richtung der Musik in dieser Gattung sind die Quartette bezeichnend und charakterisierend — und die Gattung ist auch noch keineswegs erschöpft, und es werden neue Meister kommen, sie zu verherrlichen.“

Die in dieser Zuschrift vorgebrachten Gründe wirkten überzeugend, und so ließen Härtels die fraglichen Partituren stechen, durch deren Übersendung Schumann an seinem nächsten Geburtstage aufs Angenehmste überrascht wurde. Seitdem gewannen seine Quartette

immer weitere Verbreitung, und seit längerer Zeit schon sind sie Gemeingut der musikalischen Welt.

Als letztes Werk des Jahres 1842 sind in Schumanns Kompositionsverzeichnis die im Dezember 1850 veröffentlichten „Phantasiestücke" (op. 88), für Pianoforte, Violine und Violoncell, verzeichnet. Den soeben betrachteten Schöpfungen sind sie nicht ganz ebenbürtig. Ursprünglich sollten sie als Klaviertrio gelten, doch sah Schumann bei der Herausgabe von dieser Bezeichnung ab, die allerdings wenig zutreffend gewesen wäre, da die fraglichen Tonsätze nicht dem Modus der Sonatenform entsprechend gehalten, sondern aus einer freieren Anwendung der Lied- und annäherungsweise auch der Rondoform hervorgegangen sind. Bilden diese „Phantasiestücke" nun auch kein geschlossenes und tiefer angelegtes Ganze, so erwecken sie doch durch die ihnen eigenen anmutigen Stimmungen sowie durch ihren geistreichen Ausdruck lebhaften Anteil.

Die angespannte schöpferische Tätigkeit, welcher Schumann seit dem Jahre 1840 obgelegen, mußte notwendig das Verlangen nach einer Ruhepause erzeugen. Zwar hatte er seine Gattin auf ihrer im Februar angetretenen Konzertreise nach Bremen und Hamburg bis zur letzteren Stadt begleitet, von wo sie noch weiter nach Kopenhagen ging, während Schumann heimkehrte, doch war diese Unterbrechung seiner beruflichen Wirksamkeit schon im Hinblick auf die Jahreszeit keine eigentliche Erholung für ihn gewesen. Außerdem waren gewisse Vorkommnisse (eine Einladung zu Hofe in Oldenburg für Clara, während Schumann ausgeschlossen blieb) nicht geeignet gewesen, seine Laune zu heben. Während Claras Abwesenheit in Kopenhagen fühlte er sich in Leipzig nicht nur einsam, sondern auch arbeitsunfähig. „Trübsinnige Zeit. An Komponieren war nicht zu denken", heißt es im Tagebuch. Ähnlich schreibt er um diese Zeit an Clara. Und obwohl er einsah, daß weder Clara auf jede Konzertreise verzichten konnte — schon aus pekuniären Gründen — noch er sich verpflichten könne, wie Wieck seinerzeit als ihr Reisebegleiter zu fungieren, so kam er doch nicht ins klare, was wohl zu tun sei. Am 14. März schrieb er ins Tagebuch: „Die Trennung hat mir meine sonderbare, schwierige Stellung wieder recht fühlbar gemacht. Soll ich denn mein Talent vernachlässigen, um Dir als Begleiter auf der Reise zu dienen? ... sollst Du deshalb Dein Talent ungenützt lassen, weil ich nun einmal an Zeitung und Klavier gefesselt bin? Jetzt, wo Du jung und bei Kräften bist? Wir haben

den Ausweg getroffen. Du nahmst Dir eine Begleiterin, ich kehrte zum Kind zurück und zu meiner Arbeit. Aber was wird die Welt sagen? So quäle ich mich mit Gedanken."

Unter diesen Gedanken war sogar der Plan einer Amerikareise, die sie aller materieller Sorgen auf einen Schlag entheben sollte. Ernstlich wurde diesem Projekt nie nähergetreten. Am 25. April waren beide wieder vereinigt und Schumann konnte vertrauensvoll die Notiz ins Tagebuch setzen: „Nun kommen wieder bessere Tage."[1]

Nachdem er einige Monate später die Streichquartette vollendet hatte, wurde ihm eine wirkliche Erholung zuteil. An Krüger schrieb er (4. August 1842): „Wir wollen morgen einen Ausflug in die böhmischen Bäder antreten. Ich habe angestrengt gearbeitet in der letzten Zeit (drei Quartette für Streichinstrumente) und bedarf einer Zerstreuung." Das Künstlerpaar besuchte die Orte Karlsbad und Marienbad nebst Umgebung, namentlich auch Königswart, wo sich Gelegenheit darbot, die persönliche Bekanntschaft des Fürsten Metternich zu machen.

In Karlsbad hoffte Schumann auf eine Begegnung mit seinem Mitarbeiter an der Musikzeitung, Jos. Fischhof, welcher nach Salzburg reiste, um dort der Einweihung des Mozart-Denkmals beizuwohnen. Doch kam es nicht zu der geplanten Zusammenkunft. Nach Leipzig zurückgekehrt, schrieb Schumann (28. August) an Fischhof: „In Karlsbad konnten wir Sie leider nicht mehr aufsuchen, da wir zu spät nach Elbogen zurückkamen, das uns übrigens ganz entzückt hat. Auch in Marienbad ging es uns ganz gut. Ich glaube, Sie im Vorbeiflug im Postwagen rückwärts auf der rechten Seite gesehen zu haben. Daß wir den Fürsten Metternich gesprochen, daß er uns sehr huldvoll aufgenommen, hat Ihnen vielleicht Frau Majorin Serre[2] gesagt. Die Stunde wird mir unvergeßlich bleiben." Und an Koßmaly berichtete er in Verbindung mit einer Bitte in betreff seiner B-Dur-Symphonie (1. September 1842): „Wir (meine Frau und ich) machten vor kurzem einen Ausflug nach Böhmen, u. a. nach Königswart, wo gerade der Fürst Metternich war. Er nahm uns sehr huldreich auf und versprach uns in den freundlichsten

[1] Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, daß ein kurzer erster Konzertausflug beider Künstler nach Weimar bereits im Spätherbst 1841 stattgefunden hatte (Litzmann, II, S. 38).

[2] Frau Serre, Besitzerin des Rittergutes Maxen bei Dresden, auf dem Schumann später, als er in Dresden wohnte, mitunter zum Besuche verweilte.

Worten seinen Schutz, wenn wir nach Wien kommen sollten. Dies hat mir einigermaßen Lust dahin gemacht. Nun möchte ich aber auch, daß die Leute dort etwas von meinen Kompositionen erfahren und namentlich möchte ich meine erste Symphonie, vielleicht auch eine andere, dort aufführen lassen. Die Wiener sind ein unwissend Volk, und wissen im ganzen wenig, was draußen im Reich vorgeht. Anderenteils hat es freilich auch guten Klang in der Musikwelt und eine günstige Aufnahme, von dorther berichtet, kann mir in mannigfacher Weise nützen. Wollten Sie nun vielleicht mich und meine Symphonie dort einführen durch einen Artikel in der Schmidtschen Zeitung? Ich würde Ihnen in diesem Fall den vierhändigen Klavierauszug und — wünschen Sie's — auch die Partitur schicken. Der Aufsatz müßte dann freilich noch im Oktober dahin abgehen, weil wir, wenn wir reisen, schon im November abreisen würden[1].

Schon wiederholt ist von dem stillen, in sich gekehrten Wesen Schumanns die Rede gewesen. Dieses ihn so sehr charakterisierende Wesen gewann in der inzwischen geschlossenen Ehe fast noch schärfere Ausprägung. Nicht nur bot sich ihm fortan seltener Gelegenheit, in diejenige Berührung mit der Außenwelt zu treten, welche dem Einzelstehenden in gewissen Fällen durchaus nicht erspart bleibt, seine Gattin suchte auch in bewundernswerter weiblicher Aufopferung alles Gewöhnliche des Daseins möglichst von ihm ferne zu halten, was hemmend oder störend auf seine Berufstätigkeit hätte einwirken können. So bildete sie recht eigentlich die Vermittlerin zwischen ihrem Gatten und dem praktischen Leben überall da, wo nicht die zwingende Macht besonderer Beziehungen vermochte, die Schranke seines äußerlich passiven Verhaltens fallen zu machen. Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß Schumanns ohnehin schon schwer zugängliche und unmitteilsame Persönlichkeit zur Betätigung einer praktischen Wirsamkeit nicht geeignet war. Dies zeigte sich denn auch bei dem im Hinblick auf seine künstlerische Bedeutung ihm dargebotenen Wirkungskreise an der Leipziger Musikschule, welche am 2. April 1843, unter Oberleitung Felix Mendelssohn-Bartholdys, und unter Mitwirkung der bedeutendsten, damals in Leipzig lebenden künstlerischen Persönlichkeiten, sowie der besten vorhandenen Lehrkräfte eröffnet wurde.

[1] Die Reise nach Wien erfolgte erst gegen Ende des Jahres 1846.

Schumann war die Berufung insofern willkommen, als ihn eine durch die fortgesetzte künstlerische Produktion im Herbst 1842 hervorgerufene Nervenschwäche zur Vorsicht in dieser Beziehung mahnte und eine derartige Stellung sowohl eine Ablenkung als auch einen gewissen materiellen Ertrag verhieß. Seine Lehrfächer waren laut eines vom Direktorium der Musikschule erlassenen Programms: Pianofortespiel, Kompositionsübungen und Partiturspiel. Offenbar handelte es sich hier bei weitem mehr um Gewinnung der bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit, als um einen Lehrer. Zu einem solchen mangelte ihm vor allem diejenige Eigenschaft, ohne welche das Lehramt kaum gedacht werden kann, nämlich eine beredte Mitteilsamkeit[1], überhaupt die Fähigkeit, sich mit Entschiedenheit und Sicherheit in jedem Augenblicke verständlich zu machen. Wie sehr Schumann dies selbst fühlte, geht aus den Eingangsworten seines ersten an den Advokaten Einert gerichteten Briefes hervor[2]. Dieselben lauten: „Euer Wohlgeboren wünscht der Unterzeichnete in einer höchst wichtigen Angelegenheit womöglich noch heute zu sprechen. Da ich mündlich mich aber vielleicht nicht so deutlich auszusprechen vermag, erlaube ich mir vorläufig Ihnen folgendes der strengsten Wahrheit gemäß mitzuteilen".

Gewiß wäre es durchaus ungerecht und unzulässig, Schumann aus dieser Eigentümlichkeit seines Wesens einen Vorwurf machen zu wollen, wie es denn überhaupt unbillig wäre, von jemand die Betätigung einer Eigenschaft zu verlangen, welche er nicht besitzt.

Übrigens stand Schumann dem neu gegründeten Kunstinstitut, bei welchem er mitwirkend beteiligt war, keineswegs gleichgültig gegenüber. Sein Projektierbuch beweist es, daß er auf seine Weise ein warmes Interesse für das Gedeihen desselben hegte. Es finden sich dort folgende auf die Leipziger Musikschule bezügliche Ideen verzeichnet: „Möglichst deutsche Bezeichnungen des Verlags einzuführen. — Wegen Ausschreibung eines Operntextes sich mit der

[1] Als damaliger Zögling der Leipziger Musikschule hatte ich Gelegenheit, dies aus eigener Anschauung wahrzunehmen, indem ich in eine der von Schumann zu erteilenden Klavierstunden beordert wurde, um die Violinstimme in dem B-Dur-Trio von Franz Schubert, op. 99, auszuführen, welches einer der Schüler spielen sollte. Die Stunde verging aber, ohne daß Schumann kaum den Mund geöffnet hatte, obwohl, wie ich mich genau erinnere, genug Veranlassung dazu vorhanden war.

[2] Vergl. S. 257.

21*

Dresdner Intendanz der Oper zu verständigen. — Eine Herausgabe von S. Bachs Werken (in Sektionen) unter Aufsicht der Musikschule. — Preisverteilungen. — Anlegung einer musikalischen Bibliothek". —

Man sieht, Schumann war neben seiner schöpferischen Tätigkeit (auch nach dem Rücktritt von der Zeitung) unablässig mit zeitgemäßen tonkünstlerischen Fragen von größerer oder geringerer Wichtigkeit beschäftigt. So hatte er auch „Motionen an eine zukünftige Musikerversammlung" in sein Projektierbuch eingetragen, die gleichfalls an dieser Stelle zur Charakterisierung seiner Denkweise einen Platz finden mögen: „1) Verein gegen Modernisierung älterer klassischer Werke. 2) Verein zur Ausmerzung italienischer und französischer Vortragsbezeichnungen (wenn nicht aller, so doch der entbehrlichen), desgleichen gegen Titel in ausländischen Sprachen. 3) Untersuchung über die Echtheit des Mozartschen Requiems und Kritik dieses matten Werkes von Kunstverständigen und Künstlern. 4) Gründung einer Sektion zur Ausmerzung korrumpierter Stellen in klassischen Werken. 5) Preisaufgabe wegen des Operntextes"[1].

Schumanns Beziehungen zur Musikschule währten, mit Ausnahme jenes Zeitabschnittes, in welchem er während des Jahres 1844 abwesend von Leipzig war, bis zu seiner bald darauf erfolgten Übersiedelung nach Dresden. Sie waren ohne merklichen Einfluß auf sein äußeres Tun und Treiben, und Schumann blieb, was er bisher gewesen: der eifrig in aller Stille schaffende Künstler. Diesem Umstande verdanken wir zunächst die Entstehung der köstlichen, in phantasievoller Mannigfaltigkeit sich ergehenden Variationen (op. 46) für zwei Klaviere, welche zuerst mit zwei Violoncellen und Horn gesetzt waren. Warum Schumann dieses Werk nachträglich, doch vor der Veröffentlichung unter Hinweglassung der begleitenden Instrumente überarbeitete, ist nicht mit Bestimmtheit erwiesen. Einer Tradition zufolge soll es auf Wunsch der Verlagshandlung geschehen sein; indessen hat wohl noch ein anderer Beweggrund dabei

[1] An F. Brendel schrieb Schumann, als die erste Versammlung des hauptsächlich von jenem angeregten Deutschen Tonkünstlervereines bevorstand, am 8. August 1847 einen Brief (Briefe, N. F. 2. Aufl. S. 276), in dem er fast genau dieselben Vorschläge macht und fortfährt: „Dies, lieber Freund, sind meine Anträge, bringen Sie sie nun zur Sprache und machen Sie sie zu Ihren eigenen Motiven oder sonst daraus, was Sie wollen". Selber zu kommen war Schumann verhindert. Brendel verlas den Brief und veranlaßte eine Besprechung wenigstens des oben mit 2) bezeichneten Punktes.

mitgewirkt. Am 7. März 1843 schrieb Schumann nämlich an R. Härtel: „Ich habe einen Variationenzyklus für zwei Pianoforte, zwei Violoncells und Horn geschrieben, die (den) ich gern bald einmal hören möchte. Mendelssohn will so gut sein, eine Partie zu übernehmen. In unserem Logis wäre der Platz zu beschränkt[1]. Ginge das vielleicht in Ihrem Magazine an einem der nächsten Tage?" Daß das Werk demnächst[2] in seiner ersten Gestalt probiert wurde, geht aus Schumanns Brief an Verhulst vom 19. Juni 1843 hervor, in welchem es heißt: „Die Variationen für zwei Klaviere usw. hörte ich erst einmal; es ging aber nicht besonders. So etwas will einstudiert sein; der Ton darin ist sehr elegisch, ich glaube, ich war melancholisch etwas, als ich sie komponierte"[3].

Wahrscheinlich ist es, daß Schumann nach dieser Probe (vielleicht mit auf Anregung Mendelssohns) beschloß, dem Werke die Fassung angedeihen zu lassen, in der es gedruckt wurde. Wie dem auch sei[4], Schumann gab die Variationen mit erweitertem Schluß ohne jede Instrumentalbegleitung im Februar 1844 heraus, nachdem sie in dem von Frau Viardot-Garcia am 18. oder 19. August 1843 im Gewandhaussaale veranstalteten Konzert durch seine Gattin und Mendelssohn zum Vortrag gebracht worden waren. Im Jahr 1893 erschien das Werk in seinem ursprünglichen Bestande als Supplement zur Gesamtausgabe von Schumanns Kompositionen bei Breitkopf und Härtel, so daß nunmehr beide Lesarten von demselben vorliegen.

Außer diesen Variationen und ein paar kleinen Klaviersätzen, welche später als Nr. 11 in op. 99 und Nr. 6 in op. 124 zur Veröffentlichung gelangten, entstand im Jahre 1843 noch eines der umfangreichsten und schönsten Werke Schumanns: „Das Paradies und die Peri" (op. 50), unter Benutzung der gleichnamigen Dichtung von Thomas Moore. Zu Anfang Mai dieses Jahres berichtete der Meister an Koßmaly: „Im Augenblick bin ich in einer großen

[1] Schumann wohnte damals in Leipzig auf der Inselstraße Nr. 5. An diesem Hause wurde 1871 eine auf ihn bezügliche Erinnerungstafel angebracht.

[2] Nach Litzmann (II, S. 55 Anm.) geschah es noch im März in einer Gesellschaft bei Härtels.

[3] In einem Briefe an Breitkopf und Härtel vom 7. September 1843 nennt Schumann das Werk „eine etwas zärtliche Pflanze".

[4] Clara Schumann gibt (nach Litzmann, II, S. 55) im Tagebuch nur an, daß die Schwierigkeiten der Ausführung Schumann bewogen hätten, die Veränderung vorzunehmen, was nicht ganz einleuchtend erscheint.

Arbeit, der größten, die ich bis jetzt unternommen — es ist keine Oper — ich glaube beinahe ein neues Genre für den Konzertsaal — daran will ich denn meinen ganzen Fleiß setzen und hoffe noch im Laufe des Jahres damit fertig zu werden".

Nicht lange währte es, so hatte Schumann die Komposition beendet[1]. Unterm 3. Juni, also nach einigen Wochen schon berichtete er an Krüger: „Verzeihen Sie die Handschrift — ich verlerne das Buchstabenschreiben bald ganz. Und so lassen Sie sich auch sagen, daß ich viele 100000 Noten geschrieben in letzter Zeit, und daß ich gerade an Himmelfahrt mit einem großen Opus fertig geworden, dem größten, das ich bis jetzt unternommen. Der Stoff ist das Paradies und die Peri von Th. Moore — ein Oratorium, aber nicht für den Betsaal — sondern für heitere Menschen — und eine Stimme flüsterte mir manchmal zu, als ich schrieb „dies ist nicht ganz umsonst, was du tust".

Bald darauf (19. Juni) meldete Schumann seinem Freunde Verhulst: „ich habe mein ‚Paradies und Peri' am vorigen Freitag[2] fertig gebracht, meine größeste Arbeit und ich hoffe auch meine beste. Mit dankerfülltem Herzen gegen den Himmel, der meine Kräfte so wach erhielt, während ichs schrieb, schrieb ich das Fine hinter die Partitur. Es ist ein groß Stück Arbeit so ein Werk — und man lernt dann erst recht begreifen, was es heißt, mehr solche Sachen komponieren — etwa wie Mozart acht Opern in so kurzer Zeit. ... Die Idee des Ganzen ist so dichterisch, so rein, daß es mich ganz begeisterte".

Veranlassung zu dieser Tonschöpfung erhielt Schumann durch seinen Jugendfreund Emil Flechsig. Derselbe berichtete[3] darüber

[1] Nach Aussage des Handexemplars dauerte Skizzierung und Fertigstellung vom 20. Februar bis 16. Juni 1843, während das Tagebuch den Beginn der Arbeit drei Tage später ansetzt.

[2] Die obige Angabe steht im Widerspruch zu dem, was Schumann ein paar Wochen vorher über die Beendigung der Peri an Krüger berichtet hatte. Demselben schrieb er, wie schon mitgeteilt, daß seine Komposition an „Himmelfahrt fertig geworden" sei. Nach Ausweis des Kalenders vom Jahre 1843 fiel Himmelfahrt auf den 25. Mai. Seinem Freunde Verhulst schrieb er dagegen (19. Juni), er habe die Peri am vorigen Freitag fertig gebracht". Hiernach würde sich als Datum für die Vollendung des Werkes der 16. Juni ergeben, wie auch Tagebuch und Handexemplar melden. Dieser Widerspruch dürfte sich dadurch erklären, daß Schumann in der Zwischenzeit vom 25. Mai bis zum 16. Juni noch einige Änderungen an seiner Schöpfung vorgenommen hatte.

[3] Dem Verfasser d. Bl.

unterm 7. Mai 1857, daß er im Jahre 1841 „dem sel. Schumann das beregte Gedicht der Peri zur Komposition vorgeschlagen und ihm zu diesem Zweck eine (selbstgefertigte) Übersetzung derselben mitgeteilt, die er zum Teil beibehalten, zum Teil gekürzt, verbessert oder verändert hat". Dem fügte Flechsig noch folgende Mitteilung hinzu: „Dagegen habe ich aus seinem (Schumanns) Munde vernommen, daß das Arrangement des Ganzen (wie es im Text vorliegt), sowie auch die eingelegten Stücke (z. B. der Chor der Houris am Anfang des dritten Teiles) lediglich von ihm selbst herrühren. Ich glaube das schon an sich, ersehe es aber auch aus meinem mir von ihm zurückgegebenen Manuskript, in welchem er die Einteilung des Ganzen, sowie die Einführung der einzelnen Personen mit eigener Hand in roter Schrift angezeichnet hat".

Hiernach scheint es, daß Flechsig nicht nur die direkte, sondern auch die erste Veranlassung zu dem Werke gegeben hat. Indessen wurde letzteres auch von Oswald Lorenz in Anspruch genommen, der Schumann übrigens auf die Oelkerssche Übersetzung[1] der Dichtung aufmerksam machte.

Obwohl Schumann nach der Bekanntschaft mit dem Mooreschen Gedichte, das nicht allein durch seinen poetischen Gehaltsreichtum, sondern auch durch sein eigentümlich farbenreiches Kolorit ganz wie für des Tondichters Phantasie geschaffen war, begeisterungsvoll auf Flechsigs Vorschlag einging[2], so kam es doch erst nach Verlauf fast zweier Jahre zur Komposition desselben, weil die im engen Anschluß an das Original gehaltene Übersetzung zuvor einer teilweisen Umarbeitung unterzogen werden mußte. Schumann unternahm sie selbst, vermochte aber dem Text trotz mancher zweckmäßiger Änderungen nicht die erwünschte formelle Vollendung zu geben. Seiner Beschaffenheit nach entspricht derselbe nicht durchaus einer bestimmten Gattung. Im ganzen und großen erinnert das Werk an das Oratorium, obwohl das dieser Kunstgattung eigene epische Element darin zu vermissen ist. Schumann selbst hat es vermieden, einen

[1] Ein Mitarbeiter der „Neuen Zeitschr. f. Musik" (Bd. 52, S. 211) gibt an, daß Schumann für die Umgestaltung des Gedichtes die Oelkerssche Übersetzung desselben wesentlich benutzt habe, da etwa ein Drittel dieser Arbeit mit dem Texte Schumanns übereinstimmend sei.

[2] Das Tagebuch meldet im August 1841: Jetzt hat mich Th. Moores „Paradies und die Peri" ganz glücklich gemacht — es läßt sich vielleicht etwas Schönes daraus machen für Musik. — Auch im Anfang des Jahres 1842 beschäftigte ihn der Text wieder.

Gattungsnamen dafür zu wählen. Zwar gebraucht er in seiner vorhin mitgeteilten Zuschrift an Krüger den Ausdruck „Oratorium", aber in der gedruckten Ausgabe des Werkes hat er diese Bezeichnung, jedenfalls absichtlich[1], vermieden. Ein Oratorium in des Wortes eigentlicher Bedeutung ist die Komposition keineswegs, da das lyrische Element eine wesentliche Rolle darin spielt, wie dies beispielsweise auch in Bachs Passionsmusiken der Fall ist. Mit diesen Schöpfungen hat Schumanns Komposition auch die erzählende Person[2] gemein, welche freilich, wie nicht zu verkennen, der Einheitlichkeit des Kunstwerkes entgegensteht. Doch ist dabei in beiden Fällen ein besonderer Umstand nicht zu übersehen. Bach legte seinem Erzähler den biblischen Text in den Mund. Wenn er das Wort des Evangeliums unberührt ließ, so hatte er gute Gründe dafür. Ohne Frage teilte er, ganz abgesehen von der kunsthistorischen Überlieferung, mit seiner Zeit die Überzeugung, daß das biblische Dogma nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Form nach unantastbar sei. In einem solchen Falle befand sich Schumann der von ihm gewählten Dichtung gegenüber nicht. Er hatte in derselben ein Kunstprodukt vor sich, welches, wenn es einmal umgearbeitet wurde, auch jede durch ästhetische Rücksichten gebotene formelle Änderung zuließ. Leicht wäre es gewesen, die der Einheit des Werkes im Wege stehenden erzählenden Partien der Dichtung wenigstens teilweise zu vermeiden. Zwar boten ihm dieselben Gelegenheit zur Entfaltung mannigfacher wirksamer Tonbilder. Aber das ist ganz eine Sache für sich, die mit dem generellen Wesen des Kunstwerks nichts zu tun hat.

In den beiden ersten Teilen von „Paradies und Peri" macht sich das erzählende Moment nicht so entschieden fühlbar, weil sie

[1] Dies scheint auch aus einem Eintrag in Schumanns Tagebuch hervorzugehen, der lautet: „Einige Oratorien von Löwe ausgenommen, die aber meistens einen didaktischen Beigeschmack haben, wüßte ich in der Musik noch nichts Ähnliches". Der mangelnde didaktische Beigeschmack würde wohl nicht hingereicht haben, dem Werk die Bezeichnung Oratorium zu entziehen, sondern Schumann empfand offenbar, daß die ganze Bezeichnung nicht passe. — Von Interesse ist die briefliche Mitteilung Richard Wagners an Schumann, auch er habe Paradies und Peri komponieren wollen, aber keine entsprechende Form gefunden. Im übrigen sei der Konzertsaal dem Theater vorzuziehen, er sage dies trotz seiner eigenen Bühnenerfolge.

[2] Die erzählende Person findet sich freilich auch in einzelnen Vokalwerken anderer Komponisten, wodurch die Anwendung derselben indessen noch nicht sanktioniert ist. Was man auch zugunsten des Erzählers vorbringen möge: unbestreitbar wirkt er auf die Länge ermüdend.

verschiedenartige, auch dramatisch gefärbte Elemente entfalten, die unter Benutzung des Chores und der Solostimmen einen mannigfaltigen Wechsel ergeben. Dagegen tritt es sehr fühlbar im dritten Teile hervor. Hier ist nun Schumann bemüht gewesen, die monotone Wirkung dadurch zu mildern, daß er die Erzählung alternierend verschiedenen Stimmgattungen zugewiesen hat. Doch ist dadurch das beziehentlich Eintönige der Darstellung nicht beseitigt. Überdies fehlt dem dritten Teil jede Handlung, so daß auch von dieser Seite nichts geschehen ist, um das Interesse des Hörers rege zu erhalten. Die letzteren Punkte hatte Moritz Hauptmann unzweifelhaft im Sinne, als er über das Werk an Spohr schrieb; es sei eine Komposition, die vielleicht nicht gleich hätte gedruckt werden sollen — eine Überarbeitung für effektvollere Ökonomie des Ganzen hätte sie noch sehr heben können, aber auch so wie das Werk jetzt ist, wird es bei guter Aufführung immer viel Vergnügen machen können, es ist mit großer Liebe und Hingebung geschaffen, nur eben mit zu viel Hingebung". Gleich nach den ersten Aufführungen berichtete Hauptmann über dasselbe seinem Freunde Hauser: „Schumann hat eine große Musik, Oratorium könnte man es dem äußeren nach nennen, geschrieben und zweimal aufgeführt, ... was alles in allem genommen sehr schön ist; er hat sich sehr gut entwickelt aus dem unklaren Nebulismus und freut sich jetzt an bedeutender Schönheit und Einfachheit".

Schumann hat jeden der drei Teile seiner Komposition musikalisch als ein größeres, in sich zusammenhängendes Ganze behandelt, so daß bei den einzelnen Nummern förmliche Abschlüsse vermieden sind. Diese Gestaltungsweise betrachtete er als eine in formeller Beziehung zweckmäßige und künstlerisch wohlmotivierte. Als daher Lud. Rellstab, der sich gegen Abweichungen vom Herkommen meist oppositionell verhielt, nach der Aufführung des Werkes zu Berlin im Februar 1847 abfällig über jene Gestaltungsweise ausließ, fühlte Schumann sich so unangenehm dadurch berührt, daß er Franz Brendel, den Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" ersuchte, der Sache (bei einer Besprechung der Peri) seine „Aufmerksamkeit zu schenken". „Namentlich zwei Vorwürfen, so schrieb er ihm, die ihr hier (in Berlin) gemacht werden — der Mangel an Rezitativen und die fortlaufende Aneinanderreihung der Musikstücke — die mir gerade Vorzüge der Arbeit, ein wahrer formeller Fortschritt zu sein scheinen — wünscht' ich, daß Sie sie ins Auge faßten".

Die Abänderungen des Textes zu „Paradies und Peri" rühren, wie schon bemerkt, von Schumanns Hand her. Sie bestehen mit Ausnahme einiger zweckmäßiger Kürzungen, in der Hinzufügung des Chors der „Genien des Nils", des Chors der „Houris", des Solos der Peri: „Verstoßen", des Quartetts: „Peri ists wahr", des Solos: „Gesunken war der goldne Ball" und des Schlußchors.

Trotz der angedeuteten formellen Mängel des Textes übt das Werk von musikalischer Seite her eine ungemeine Anziehungskraft aus, und dies zwar durch die Innigkeit und Wahrheit des Ausdrucks, sowie durch die blendende, schimmernde Färbung, man möchte sagen, durch die orientalische, lichtvolle Wärme, die das Ganze durchzieht und ausströmt. Schumann hat es verstanden, den Grundton der Dichtung meisterlich zu treffen und vermöge des Reichtums seiner Phantasie musikalisch wiederzugeben.

Gleich die an der Spitze des Werkes stehende, duftig zarte und wie aus lichten Tönen gewobene Instrumentaleinleitung bereitet entsprechend auf die so ganz eigenartige Tonschöpfung vor, welche der Hörer zu erwarten hat. Sie baut sich im hellen Es-Dur stehend, aus einer kurzen melodischen Figur in kontrapunktisch imitatorischer Durchführung auf. Die letztere wird nur einmal vorübergehend durch den Eintritt eines kleinen, aber charakteristischen Gegenmotivs in Moll, als Hindeutung auf die vor Edens Tor harrende „schmerzbefangene" Peri unterbrochen. Diese Anfangsfigur taucht weiterhin noch mehrfach in passenden Momenten als glückliche Reminiszenz wieder auf.

Bevor wir das Werk einer näheren Betrachtung unterziehen, sei bemerkt, daß die Peris „nach der orientalischen Sage anmutige Wesen der Luft sind", welche wegen eines Fehltrittes aus dem Paradiese verwiesen wurden. Eines dieser ätherischen Geschöpfe benutzt nun der Dichter, um auf ethischer Grundlage in sinniger Weise zu zeigen, wie die versöhnende Gnade des Himmels zu erlangen sei, wenn sie auch einmal verwirkt worden. Die Peri ersehnt Einlaß in des Paradieses Garten. Solches verkündet in unmittelbarem Anschluß an die oben erwähnte Instrumentaleinleitung eine weibliche Stimme (Alt). Nun aber spricht das holde Kind der Lüfte selbst zu uns in einem reizenden, allmählich zu schnellerer Bewegung übergehenden Gesange in erweiterter Liedform. Sie preist die seligen Geister glücklich, denen es beschieden ist, im Lichte des ewigen Friedens zu wandeln, denn „ein Stündlein des Himmels ist schöner"

als alles, was die Erde bieten kann. Die dieser Betrachtung zugrunde liegende Empfindung hat Schumann in Weisen auszusprechen verstanden, welche richtig wiedergegeben, herzbewegend wirken müssen. Der „die Pforte des Lichts" bewachende Engel hört den Gesang der Peri, und mitleidvoll sagt er ihr zum Trost, es sei noch die Möglichkeit zu ihrer Rückkehr ins Paradies vorhanden, wenn sie „des Himmels liebste Gabe" zu erlangen und darzubringen vermöge. Sinnend begibt sie sich von dannen; sie vergegenwärtigt sich alle ihr bekannten Wunder der Welt, ohne doch darunter etwas zu finden, was geeignet sein könnte, den Himmel zu versöhnen. So schwebt sie gedankenvoll über Indiens Blumenhügel dahin, deren Pracht und Herrlichkeit von vier Solostimmen in warmen Tönen, getragen von einer farbenreichen Instrumentalbegleitung, geschildert werden. Die vor ihrem Auge sich ausbreitenden lachenden Fluren aber sind von einem verheerenden Kampfe heimgesucht. Es ist der durch blutige Tyrannei hervorgerufene Verzweiflungskampf gegen herrschsüchtige Eroberer. Hier nun tritt der volle Chor ganz der Bedeutung des Momentes entsprechend ein, um die Schrecken dieses Vorganges zu schildern. Was er singt, ist von angemessen düsterem, aber dabei energischem Charakter, zum Teil im Unisono deklamiert — ein Tonbild von mächtiger, stark ergreifender Wirkung.

Aber Schumann hat damit seine Kraft nicht erschöpft. Er gebietet über die Mittel, den Ausdruck noch um ein Bedeutendes zu steigern. Nachdem er in einem Instrumental-Zwischenspiel treffend die wild dahinstürmenden Kriegshorden und den Beginn des Vernichtungskampfes gemalt hat, läßt er den Chor wieder eintreten, und das gefürchtete Herannahen Gaznas, des zornschnaubenden Führers der feindlichen Scharen verkünden, wobei außer dem vollen Orchesterapparat höchst charakteristisch die Schlaginstrumente nebst der schrill ertönenden Pikkoloflöte auftreten.

Nun scheidet sich der Männerchor in den der Eroberer (Baß) und der Indier (zwei Tenore), die abwechselnd einander zurufen: „Gazna lebe" und „Es sterbe der Tyrann". Da entbrennt der Kampf aufs neue — der Tondichter drückt es meisterhaft in einem auf Eis ruhenden Orgelpunkt aus, dessen verhallender Schluß andeutet, daß das Schicksal der, ihre Heimat verteidigenden Krieger entschieden ist.

Die Eroberer, das Schlachtfeld behauptend, rufen abermals den Namen ihres Führers Gazna aus, diesmal mit der Geltung des

vollen Triumphes. Nur ein kühner Jüngling noch wagt es, sich ihm entgegenzustellen. Er ist bereit im Zweikampf mit dem Gefürchteten sein Leben einzusetzen. Bald jedoch sinkt auch er, tödlich getroffen, dahin. Ein Schmerzensruf entringt sich bei seinem Fall den Lippen seiner Kampfesgenossen. Diesen Moment hat Schumann zu einem sehr ausdrucksvollen, auf den Worten „Weh', er fehlte das Ziel, es lebt der Tyrann, der Edle fiel" sich aufbauenden Chor benutzt. Es ist ein Meisterstück der Charakteristik für den schmerzlich bewegten Ausdruck einer in banger Erwartung harrenden Menge. Die meisten gedoppelt auftretenden Singstimmen bewegen sich wechselweise in breit gelagerten und teilweise dissonierenden Akkorden als ausgedehnte Orgelpunkte über den Noten H und Cis — das dem Vorhergehenden entsprechend gebildete Nachspiel ruht auf dem Ton Fis — während die Violoncelle mit den Bratschen und Fagotten unisono in einer, die Gesamtwirkung wesentlich erhöhenden Viertelbewegung dagegen kontrapunktieren.

Die ganze Szene vom ersten Eintritt des Chores ab bis hierher ist von außerordentlich energischem, schwungvollem Wesen, und einer ans Dramatische streifenden Lebendigkeit, welche kaum noch eine Steigerung zuläßt. Im Hinblick auf die hier in knapper, konziser Form entwickelte Schlagfertigkeit des Ausdrucks ist es ganz erklärlich, wenn Schumann daran dachte, auch der Bühne seine Kräfte zu widmen, worüber die folgende Darstellung das Erforderliche berichten wird.

Verfolgen wir jetzt die weitere Entwicklung des von uns betrachteten Werkes. Auf dem Kampfplatz, den nunmehr die Peri betritt, ist es still geworden. Wie herrlich und ruhmvoll ists, sein Leben fürs geliebte Vaterland zu opfern! In diesem Gefühl nimmt die Peri einen Tropfen des von dem jugendlichen Helden vergossenen Blutes, durch dessen Darbringung sie sich Edens Pforten zu erschließen hofft. Unter Harfenklängen erhebt sie freudig gehobenen Sinnes ihre Stimme zu dem Lobgesang: „denn heilig ist das Blut, für die Freiheit verspritzt vom Heldenmut", welchen der volle Chor beantwortet. Und nun folgt, der damit ergriffenen Stimmung entsprechend, ein feuriges, sich ebenmäßig steigerndes Allegro, welches in teilweise freierer und teilweise strengerer, fugierter Form dem zugrunde liegenden dichterischen Gedanken Ausdruck gibt. Dies geistsprühende, den Hörer unwiderstehlich mit sich fortreißende Musikstück bildet den ebenso glänzenden als erhebenden Schluß des ersten Teiles.

Zum Beginn der zweiten Abteilung führt uns die Dichtung wiederum an des Paradieses Pforten, wo die Peri mit ihrer Sühnengabe bereit steht. Erwartungsvoll harrt sie des Einlasses; aber noch wird ihr dieser nicht gewährt:

„Viel heil'ger muß die Gabe sein,
Die dich zum Tor des Lichts läßt ein",

so lautet das abwehrende Wort des Engels, welches zu größerer Bekräftigung von einem vierstimmigen weiblichen Chor in kleiner Besetzung wiederholt wird. Dieser in Ariosoform gehaltene Einleitungssatz, bei dem zunächst der erzählende Tenor auftritt, ist in seiner einfach schmucklosen Haltung von seltener Lieblichkeit; jeder Ton derselben atmet jenen seligen Frieden des Ortes, an welchem die geschilderte Szene vorgeht. Sehr schön ist, um nur eine der Feinheiten des musikalischen Ausdrucks anzudeuten, durch den Eintritt der Posaunen der Moment hervorgehoben, in welchem der Engel aus der sich öffnenden Paradiesespforte hervortritt.

Enttäuscht begibt sich die Peri wieder auf die Wanderung. Sie schwebt hernieder zu den Quellen des Nils, „dessen Entstehn kein Erdgeborner noch gesehn", um ihr mattes Gefieder zu netzen und zu erfrischen. Mit glücklichem Griff hat Schumann an dieser Stelle den „Chor der Genien des Nils" eingefügt — ein wahres Kabinettstück an reizvoller Tonmalerei, welches die anmutvollste Wirkung ausübt. Der Grundgedanke desselben erinnert etwas an Mendelssohn, aber die Art der gedanklichen Entwicklung und des Kolorits ist ganz selbständig und durchaus Schumannisch. Eine im Streichquartett durchgeführte Sechzehnteilfigur hebt an; sie versinnlicht die lebendige Bewegung der Gewässer, während die drei Stimmen des Chores — der schwerfällige Baß pausiert sehr angemessen während des ganzen Satzes — mit einem leicht beschwingten Motiv einander auffordern, herbeizueilen, um das fremde, liebliche Kind zu schauen und dessen klagendem Gesange zu lauschen. Denn immerdar beschäftigt die Peri das Sehnen nach dem Himmel, und auch jetzt mischt sich der Ausdruck davon unter die Klänge des um sie gescharten luftigen Völkchens. Mit feinem poetischen Takt legt Schumann hier der Peri wiederum jene reizende Anfangsmelodie des ersten Sopransolos zu Anfang des Werkes in den Mund — ein wahrhaft genialer Zug.

Doch hinweg treibt es die Peri, das köstliche Gut zu suchen, welches ihr die Seligkeit wiedergeben soll. Die Heimatstätte der

Pharaonen durchstreifend, erblickt sie Ägyptens Königsgrüfte, lauscht sie dem Naturleben des wunderbaren Landes. Dies alles schildert uns der erzählende Tenor, dessen gleichmäßig rezitierender Gesang von einer treffend illustrierenden Instrumentalbegleitung umgeben ist. Sanft getragene, abwechselnd vom Streichquartett und den Bläsern ausgeführte Akkorde sind es, die wie ein lindes Spiel sonniger Ätherwellen auf- und niederwogen.

Doch nun wendet sich das freundliche Bild plötzlich ins Gegenteil. Der unheimlich spitze Klang der Pikkoloflöte läßt sich vernehmen, und unter ihren lang gehaltenen Tönen bewegen sich die Bläser mit den Streichern geisterhaft dahinschleichend in die Tiefe. Sodann antworten beide Instrumentengruppen einander wiederum mit Akkorden wie vorher. An Stelle des Wohllautes tritt nun die herbste Dissonanz. Schwer wie Blei lasten diese düstergefärbten Harmoniefolgen auf dem Gemüt, welches sich wie von einer schwülen Atmosphäre bedrückt fühlt. Gespenstisch zieht durchs Land, ringsumher ihre verheerenden Spuren zurücklassend, die furchtbare Geißel der Pestkrankheit, und die grauenvolle Empfindung, welche sich an diese Vorstellung knüpft, hat unser Meister in wenigen Takten, ohne die Grenze des Unschönen irgendwie zu berühren, oder forciert zu werden, mit einer Wahrheit ausgedrückt, die eben so schlagend als überraschend ist. — Es sind Farbentöne, einzig in ihrer Art und wie man sie sonst in der Musik noch nicht gehört hat.

Die Peri sieht das Elend der heimgesuchten Menschheit; es entlockt ihrem Auge verklärende Tränen des Mitleids,

„Denn in der Trän' ist Zaubermacht,
Die solch ein Geist für Menschen weint".

Diese Worte geben dem Tondichter Veranlassung zu einem, mit äußerst zarter Instrumentalbegleitung versehenen wunderlieblichen Satz für vier Solostimmen, der nicht allein durch seine innig lebenswarme Stimmung, sondern auch durch die interessante kontrapunktische Behandlung fesselt.

Und jetzt zeigt er uns eine Trauerszene, welche im Gefolge der Seuche ist. Ein Jüngling, von der Krankheit befallen, erwartet einsam und verlassen von den Seinen das Ende. In einem liedmäßig gebildeten Gesange, wird uns von einer Altstimme das schmerzvolle Weh geschildert, welches er erdulden muß. Dann spricht er selbst, die ausdrucksvolle Melodie wiederholend, mit gebrochener Stimme zu uns. Nur nach einem Tropfen Wasser ,verlangt es ihn, um die

„fiebrische Glut" zu stillen. Die Wirkung dieses kleinen Tonsatzes liegt nicht allein in der angemessenen Behandlung des melodischen Teiles, sondern ebenso sehr in der treffenden Anwendung von Vorhalten, welche auf die Qualen des Sterbenden hindeuten sollen.

Notwendig ist es im Gefühl begründet, daß der in diesem Stück zum Ausdruck gelangende schmerzhaft düstere Ton von einem anderen abgelöst wird. Eine heitere Stimmung war natürlich wegen des allzu schroffen Kontrastes mit dem unmittelbar vorher Gehörten unzulässig; es konnte nur eine Gefühlstonart ergriffen werden, bei welcher das Gemüt wieder zum Gleichgewicht gelangt. Und von dieser Art ist das sich anschließende, lind beruhigende Sopransolo „Verlassner Jüngling". Es erscheint um so willkommener an dieser Stelle, als sofort wieder ein tief ernster Vorgang folgt: die Braut des sterbenden Jünglings, von böser Ahnung getrieben, erscheint den Geliebten erspähend, unvermutet an dessen Seite. Er fleht sie an, hinwegzueilen, ihr Leben zu schonen. Doch beglückt, ihren Herzensfreund wiedergefunden zu haben, scheut sie es nicht, von dem giftigen Hauch der Krankheit ergriffen zu werden, und vereint mit ihm in den Tod zu gehen. Die liebeseligen Empfindungen, von denen sie erfüllt ist, sind in der über alles schönen Arie „O laß mich von der Luft durchdringen", einem unvergleichlichen Juwel der musikalischen Lyrik, wiedergegeben. Aus diesem köstlichen Tonsatz spricht, gleichwie aus dem Liederzyklus „Frauenliebe und Leben", doch in potenzierter Steigerung, die innigste Gefühlsschwärmerei edelster Weiblichkeit zu uns.

Und nun, im höchsten Affekt, sinkt das opferwillige Mädchen dahin, mit dem Geliebten zugleich den Geist aushauchend.

Tiefbewegt von der ergreifenden Szene singt die Peri den Entschlafenen in geheiligten Tönen das Grablied, an welchem sich auch der Chor mitwirkend beteiligt. Es ist dieses Musikstück von einer wahrhaft verklärten und verklärenden Reinheit der Empfindung. Ganz besonders schön wirken im Verlaufe desselben die Piano und Pianissimo gehaltenen, intensive Wärme und milden Glanz ausstrahlenden Posaunen, während das Streichquartett, welches anfangs mit dem Bläserchor zum Gesange einfach die Harmonie angibt, in Sechzehnteil-Sextolen eine sanft schwebende und schwingende Bewegung bis zum Schluß unterhält.

Der zweite Teil von „Paradies und Peri" kann nicht, wie der erste, durch imponierende Massenwirkungen sich Geltung verschaffen.

Aber er erweckt nichtsdestoweniger einen tiefgehenden Anteil durch das Anmutige, Schöne und Ergreifende, was er in seltener Fülle und Abwechselung enthält. Jedenfalls vermag mit dem günstigen Eindruck desselben der dritte und letzte Teil nicht zu rivalisieren, wenn auch vieles einzelne in ihm an sich von großer Schönheit ist. Der Grund hiervon liegt lediglich in dem Stoff, dem es für das noch Folgende an der nötigen Spannung fehlt, um das Interesse an der Sache wieder von neuem zu beleben oder doch bis zu einem gewissen Grade rege zu erhalten. Abgesehen davon, daß es an einer bedeutsamen Handlung in der Schlußabteilung mangelt, übt auch der Umstand einen ungünstigen Einfluß, daß die Peri, welche natürlich auch hier wiederum die Hauptrolle spielt, sich genau in derselben Situation befindet wie vorher. Sie glaubt im Hinblick auf die bewährte Liebestreue des dem Manne ihres Herzens in Leben und Tod hingegebenen Mädchens jenes Kleinod gefunden zu haben, welches ihr die Rückkehr in des Paradieses Garten ermöglichen soll. Und abermals schwingt sie sich empor zum Himmelszelt, um als Unterpfand der geforderten Sühne der „reinsten Liebe Seufzer" darzubringen.

Der Dichtung entsprechend, hätte hiermit der dritte Teil beginnen müssen, wodurch indessen eine bedenkliche Gleichartigkeit mit den Anfängen des ersten und zweiten Teiles entstanden wäre. Um diese zu vermeiden, stellte Schumann den Chor der „Houris"[1]: „Schmücket die Stufen zu Allahs Thron" voran, durch dessen heiteren Charakter die bereits etwas matte Haltung der Dichtung auch eine vorteilhafte Belebung erhält. Er ist selbstverständlich für weibliche Stimmen (zwei Soprane und zwei Alte) unter passender Anwendung der sogenannten „türkischen Musik" gesetzt, welche sich jedoch nur ganz diskret im Pianissimo vernehmen läßt. Dies Stück, in dessen Textesworten eine Ermahnung an die Peri enthalten ist, nicht zu verzweifeln, gewährt einen anspruchslos anmutigen Genuß. Die beiden Oberstimmen sind teilweise kanonisch im Einklange geführt, mit Ausnahme einer Stelle, bei welcher der zweite Alt die Nachahmung des ersten Sopranes in der Unterquart übernimmt. In einzelnen Perioden wird der Chor von Solostimmen abgelöst, so daß es auch an einer gewissen Mannigfaltigkeit nicht fehlt.

[1] Die Houris sind nach dem Islam weibliche, mit unvergänglichen Reizen versehene Wesen, welche die Bestimmung hatten, die Seligen zu bedienen und ihnen auch Gesellschaft zu leisten.

Hierauf folgt die schon erwähnte Szene des Wiedererscheinens der Peri an Edens Pforten, von denen sie abermals mit den Worten „viel heil'ger muß die Gabe sein" zurückgewiesen wird.

Und zum drittenmal pilgert die Peri von dannen. Schwer ist ihr Herz. Schon beginnt ihr Mut zu sinken, aber der Gedanke an Eden facht aufs neue ihre Hoffnung an: sie will, sie muß das hehre Kleinod des Himmels finden, um wieder unter den Seligen wandeln zu können. Diesen entgegengesetzten Gefühlen gibt ein schwungvoll konzipiertes und breit angelegtes arienartiges Allegro mit langsamer Einleitung wirksamen Ausdruck. Das sich daranschließende, schon oben erwähnte Barytonsolo in Fis-Moll leitet zu einem mehr originellen als schönen Gesang für vier weibliche Solostimmen hinüber, den Schumann seinem Werke offenbar nur zur Hebung der erlahmenden Handlung hinzufügte, da er an sich nicht wesentlich für die Sache ist. Durch seine leichtbeschwingte, springende Rhythmik, sowie durch das eigentümlich pikante Kolorit der Instrumentation ist er wohlgeeignet, die Geister wieder etwas zu erfrischen. Dennoch kann er die fühlbar werdende Monotonie nicht ganz beseitigen.

Der dem Quartett zugrunde liegende Gedanke ist, daß einige Peris in spöttischem Tone verlangen, von ihrer Schwester in den Himmel mitgenommen zu werden, was entsprechend in der Musik zum Ausdruck kommt. Die dadurch schmerzlich Berührte eilt vorüber, und mit dem sinkenden Tageslicht will sie einen einst ihr eigenen Sonnentempel aufsuchen, aus dessen Hieroglyphenschrift sie zu entziffern hofft, was dem Himmel etwa erwünscht und genehm sein könnte. Über „Balbecks Tal" dahin schwebend, erblickt sie einen holden Knaben, lieblich wie des Feldes Blumen, die ihn umgeben. Während er mit seinem Spiel beschäftigt ist, kommt ein wilder Reitersmann herzu, der vom Pferde steigt, um den brennenden Durst im nahen Quell zu löschen. Seinem Antlitz ist das Kainszeichen schrecklicher Verbrechen aufgedrückt.

Das Kind hört den durch die Luft erschallenden Vesperruf von „Syriens tausend Minaretten", und alsbald erhebt es andachtsvoll die Hände zum Gebet. Der Mann aber, überwältigt von dem Anblick unschuldvoller Frömmigkeit, die ihn an seine eigene unbefleckte Jugend mahnt, weint Tränen inniger Reue über das sündhaft geführte Leben. Und diese Tränen — sie sinds, welche der Peri die Himmelspforten eröffnen.

Dies alles ist dichterisch wie musikalisch sehr weitläufig und detailliert geschildert. Es würde schwer zu entscheiden sein, wer seine Sache hier besser gemacht, der Wort- oder der Ton-Poet, denn beide leisten ganz Vortreffliches. Allein nach allem Schönen, was man bereits gehört hat, wird es denn doch endlich zu viel des Guten in ein und derselben Richtung. Die Musik bewegt sich in zu gleichmäßiger Stimmung, und das Gefühl verlangt ohnehin nach der Lösung. Indessen macht sich doch noch ein erhebender Moment mit voller Wirkung geltend. Es ist der herrliche, von tiefer Frömmigkeit des Sinnes zeugende Chor: „O heil'ge Tränen inn'ger Reue", an welchem auch ein Soloquartett in obligater Weise beteiligt ist. Er bereitet die Stimmung des Hörers in angemessener Weise auf den Schluß vor, welchen Schumann, wie schon bemerkt wurde, der Dichtung eigenhändig hinzugefügt hat, und unter dessen Jubelklängen die Peri in das Reich des ewigen Friedens einzieht.

Hier ergibt sich nun ganz von selbst das Zusammenwirken der wieder in den Himmel Aufgenommenen mit dem Chor der Seligen, wodurch bei richtiger Disposition ein musikalisch höchst bedeutsames Finale zu gewinnen war. Allein Schumann hat — vielleicht mit Absicht — die schwungvoll gedachte Sopranpartie der Peri so sehr in den Vordergrund gestellt, daß der Chor dabei zu kurz kommt. Jedenfalls mußte eine intensivere Wirkung zu erreichen sein, wenn dieser mit einer mehr polyphonen Behandlung bedacht worden wäre, was auch durchaus der dichterischen Idee entsprochen hätte. In der hier getroffenen Anordnung überschreitet der Chor indessen kaum die Grenzen einer einfach harmonischen Füllung, was ihm das Gepräge des bloß Akzessorischen verleiht. Wie dem aber auch immer sei, als Ganzes genommen ist „das Paradies und die Peri" ein äußerst glücklicher Wurf — eine Schöpfung, für deren hohe künstlerische Bedeutung der Umstand vernehmlich genug spricht, daß sie sofort bei ihrem ersten Erscheinen von sieghaften Erfolgen begleitet war, die auch heute noch nicht nachgelassen haben.

Als sehr rühmenswerte Eigenschaften des Werkes sind hervorzuheben: der schöne, kaum irgendwo durch die früher bemerkbaren Eigenheiten Schumanns getrübte melodische Fluß, so wie die klare Gliederung der musikalischen Gedanken. Namentlich in letzterer Hinsicht ist ein, durch das formenstrengere, während der beiden vorhergehenden Jahre stattgehabte Schaffen bewirkter Fortschritt unverkennbar. Dagegen vermochte Schumann gleichwie in den, während

des Jahres 1840 entstandenen Lieder-Kompositionen auch hier nicht den Anforderungen an das gesangliche Element vollkommen zu entsprechen. Die Schwierigkeiten, welche die nicht immer sachgemäße Behandlung der Singstimme den Ausführenden entgegenstellt, werden indes noch erhöht durch eine an sich zwar farbenschöne, blühende, aber doch stellenweise etwas zu reiche Instrumentation. Daher fehlt an gewissen Stellen mitunter das richtige Verhältnis zwischen dem Vokalen und Instrumentalen.

Das Paradies und die Peri hat nächst den Phantasiestücken (op. 12), den Kinderszenen (op. 15), einer Anzahl jener im Jahr 1840 komponierten Lieder und des Klavierquintetts (op. 44), am meisten zur Anerkennung von Schumanns schöpferischer Begabung in weiteren Kreisen beigetragen. Es fand dies schöne Werk schnelle Verbreitung, und erlebte infolgedessen viele Aufführungen auch jenseits des Ozeans, worüber Schumann sehr erfreut war. „Großen Spaß hat mir die Nachricht gemacht, daß sie (die Peri) in Newyork nächstens zur Aufführung kommt", schrieb er unterm 1. Januar 1848 an Hiller.

Ihre erste Wiedergabe fand diese Komposition im Gewandhause zu Leipzig unter persönlicher Leitung des Autors am 4. Dezember 1841[1]. Sie wirkte so zündend auf das zahlreich versammelte Publikum, daß schon acht Tage darauf unter lebhaftester Teilnahme eine Wiederholung stattfinden konnte[2]. Diese Aufführungen wurden ganz besonders durch die Mitwirkung von Frau Livia Frege geschmückt, welche die Partie der gewissermaßen für sie gedachten und geschriebenen Peri, und außerdem bei der zweiten Reproduktion des Werkes die reizende Arie der Jungfrau mit wärmster Hingebung und bezaubernder Anmut ausführte.

Bekanntlich war Schumann, wie es bei seinem Naturell schwer anders sein konnte, als Dirigent so wenig wie als Lehrer an seinem eigentlichen Platze. Später wird noch darüber zu reden sein. Im Hinblick auf die beiden ersten Aufführungen der Peri, die er selbst dirigierte, erscheint es von Interesse, daß er nach der Orchesterprobe an Clara, die in Dresden weilte, schrieb: „Vortrefflich ists gegangen und ich denke, Du wirst Ehre einlegen mit Deinem Alten. Sie waren alle recht warm und ich wurde ordentlich begeistert beim

[1] Nicht am 20. November, für welchen Tag die Aufführung zuerst festgesetzt war. S. Schumanns Briefe, N. F. S. 197.

[2] Den Reinertrag der zweiten Aufführung des Werkes bestimmte Schumann zur Verteilung an einige Schüler des Leipziger Konservatoriums.

Dirigieren." Dem gegenüber betonte jedoch Frau Livia Frege, die Chöre seien bei derselben Probe noch nicht so gegangen, wie sie sollten, und meinte, Schumann müßte sich einmal entschließen, „ein wenig zu zanken und auf größere Aufmerksamkeit zu dringen". Dergleichen lag aber gar nicht in ihm. Er hörte beim Dirigieren mehr mit dem inneren Ohr das Kunstwerk, wie es sein sollte und zeigte sich befriedigt, wenn keine auffallenden Fehler vorkamen, wie der Verfasser selbst öfter zu erfahren Gelegenheit hatte.

Unmittelbar an den Erfolg der Peri und zweifellos mit durch denselben beeinflußt, schloß sich ein für Schumann um Claras willen nicht unwichtiges Ereignis, die äußerliche Versöhnung mit seinem Schwiegervater.

Wieck hatte nach der Verehelichung seiner Tochter noch eine Zeitlang keinerlei Verständigung gesucht, ja, einige sich darbietende Gelegenheiten[1] einer solchen direkt abgewiesen. Doch sagte er sich offenbar, als die verstreichende Zeit ihn über den nicht zu ändernden Tatbestand und die Verurteilung in dem zweiten Prozeß[2], die im Frühjahr 1841 erfolgt war, ruhiger denken ließ, daß es für ihn selber nur unvorteilhaft sei, bei seiner schroff ablehnenden Haltung Schumann gegenüber zu beharren, seitdem vom Jahre 1840 ab dessen Ruhm schnell höher und höher stieg. So wendete er sich im Januar 1843 zunächst an Clara mit der Bitte, es ihr jedesmal anzuzeigen, wenn neuere Kompositionen ihres Gatten aufgeführt würden, er werde dann dazu nach Leipzig fahren, da er die Kunst nach wie vor aufrichtig liebe und deshalb Schumanns Schaffen von ihm nicht unbeachtet und unanerkannt bleiben solle. Auch möge sie bald nach Dresden kommen und Schumanns Klavierquintett dort spielen. Clara, hochbeglückt, schrieb sofort in versöhnlichstem Sinne zurück[3], fuhr auch Mitte Februar nach Dresden, womit, was sie anging, die Aussöhnung vollzogen war. Schumann schrieb darüber: „mich freut es in meiner Clara Seele. Denn Eltern bleiben Eltern und man hat sie nur einmal".

Ein weiterhin erfolgender Versuch Wiecks, auch zu dem Menschen Schumann wieder in ein Verhältnis zu treten, blieb vorläufig ohne Ergebnis, da Schumann, sicher im Hinblick auf die unwürdige, im

[1] So einen Brief Claras zu seinem Geburtstage und Schumanns Anzeige von der Geburt des ersten Kindes (vergl. Litzmann, II, S. 9).

[2] Vergl. S. 267.

[3] Der Brief bei Litzmann, II, S. 10.

Verlaufe der Gerichtsverhandlung geoffenbarte Kampfesweise Wiecks, sich nicht ohne weiteres dazu entschließen konnte. Am 19. Juni 1843 schrieb er an Verhulst: „Es hat auch eine Aussöhnung zwischen C(lara) und dem alten W. stattgefunden; was mir Claras wegen lieb ist. Auch mit mir suchte er wieder anzuknüpfen. Der Mann hat aber kein Gefühl, sonst würde er so etwas nicht wagen. Du siehst aber, der Himmel klärt sich allmählich auf und mir ists um Claras halber lieb."

Wieck indes war nie der Mann, von einem gefaßten Entschlusse abzustehen und als am 4. und 11. Dezember, wie bereits erzählt, die beiden ersten Aufführungen der Peri stattgefunden hatten, wendete er sich am 15. Dezember 1843 direkt an Schumann mit folgenden Zeilen:

Lieber Schumann!

Tempora mutantur et nos mutamur in eis.

Wir können uns, der Clara und der Welt gegenüber, nicht mehr fern stehen. Sie sind jetzt auch Familienvater — warum lange Erklärung?

In der Kunst waren wir immer einig — ich war sogar Ihr Lehrer — mein Ausspruch entschied für Ihre jetzige Laufbahn. Meiner Teilnahme für Ihr Talent und Ihre schönen und wahren Bestrebungen brauche ich Sie nicht zu versichern.

Mit Freuden erwartet Sie in Dresden

Ihr Vater

Fr. Wieck.

Obwohl Schumann, wie wir sahen[1], in der letzten Zeit des Kampfes um Clara jede Wiederanknüpfung eines Verhältnisses seinerseits mit Wieck als ausgeschlossen bezeichnet hatte, wurde er nunmehr, zumeist sicher im Hinblick auf Clara, anderen Sinnes. Natürlich handelte es sich bei ihm nur um einen durch die Umstände mit Gewalt aufgedrungenen Schritt, denn zu einer wirklichen inneren Aussöhnung konnte es angesichts des Vorhergegangenen nicht kommen. Er fuhr mit Clara zur bevorstehenden Aufführung der Peri nach Dresden, besuchte Wieck und feierte das Versöhnungsfest der Christenheit in seinem Hause.

Der Beginn des nächsten Jahres brachte in Schumanns ruhiges Leben und Schaffen eine größere Unterbrechung durch eine Konzertreise Claras nach Rußland, auf der er sie begleitete.

[1] Vergl. S. 265.

Dies Ereignis hatte schon seit lange seine Schatten voraus-geworfen. Und für Schumann, der sich von Rußland eine sehr kalte und unzivilisierte Vorstellung machte, waren es wahre Schatten. Schon vor ihrer Heirat war die Rede davon gewesen, denn am 24. August 1840 schrieb Schumann an Keferstein: „Die Reise nach Petersburg habe ich Clara'n feierlich angeloben müssen; sie wolle sonst allein hin, sagte sie. Ich traue es ihr in ihrer Sorglosigkeit für unser äußeres Wohl auch zu[1]. Wie ungern ich aus meinem stillen Kreise scheide — das erlassen Sie mir zu sagen. Ich denke nicht ohne die größeste Betrübnis daran und darf es doch Clara nicht wissen lassen. Körperlich wird es aber Clara eher nützlich sein; so zart sie ist, so ist sie doch gesund und kann wie ein Mann aus-halten."

Ursprünglich sollte die Reise gleich Anfang 1841 angetreten werden, war aber wegen der Kriegsunruhen im Orient verschoben worden. Im nächsten Winter konzertierte Liszt in Rußland, mit dem man nicht konkurrieren wollte noch konnte.

Schumann war bei seiner Abneigung gegen derartige Reisen[2] und gegen eine nach Rußland insbesondere mit diesem Gang der Dinge nicht unzufrieden. Desto mehr aber Clara, deren Ruf und Beruf auf dem Spiel stand — und sie hätte nicht die Künstlerin sein müssen, die sie war, um dies nicht lebhaft und schmerzhaft zu empfinden. Sodann aber konnte sie nur derart ihrem innigsten Wunsche genügen, durch Verwertung ihres Talentes ihrem Manne auch materiell etwas zu sein und ihm wenigstens einen Teil dieser Sorgen abzunehmen. So ließ sie nicht nach und wendete sich sogar im Herbst 1843, als Schumann durchaus kein Entschluß über die Reise abzuringen war, persönlich an Mendelssohn mit der Bitte, ihn zugunsten derselben zu beeinflussen. Mendelssohn ist es denn auch zu danken, daß Schumann zu Ende des Jahres „ernstlich von unserer Reise" sprach.

Endlich im Januar 1844 entschloß er sich denn, daß die Fahrt, und zwar sofort, angetreten werden solle. Es bedeutete in künstle-

[1] Man möchte diesen Satz für falsch gelesen halten, wenn ihn nicht Schumanns verdrießliche Stimmung wegen der ganzen Angelegenheit einigermaßen rechtfertigte. Denn wenigstens einer von Claras Beweggründen zu dieser Reise war gerade die Hoffnung, es werde ein materieller Gewinn damit erzielt werden, der dem Haushalt zugute käme.

[2] Vergl. S. 320.

rischer Hinsicht für ihn den Aufschub eines großen Planes. Denn nachdem er sich seit 1840 rühmlichst in neuen Kompositionsgattungen, Liedern, Symphonien, Kammermusik hervorgetan hatte und mit der Peri der Oper wenigstens näher gekommen war, beschäftigte ihn nach Vollendung derselben ernstlicher als früher[1] die Idee, eine solche wirklich zu schreiben, wie aus folgendem Eintrag ins Tagebuch (von Ende November 1843 stammend) ersichtlich ist: „Eine Oper soll das nächste sein, und ich brenne darauf"[2].

Immerhin konnte er sich der Einsicht nicht verschließen, daß der reelle zu erhoffende Ertrag dieser Reise im Hinblick auf die wachsende Familie sehr wünschenswert sei und gewisse Unbequemlichkeiten aufwiegen müsse[3].

So machte man sich am 25. Januar auf den Weg. Zunächst nach Berlin, wo man mit Mendelssohn angeregte Stunden verbrachte, sodann nach Königsberg, wo Clara zwei Konzerte gab und weiter über Tilsit nach Riga und Mitau, in welchen Städten Clara abermals konzertierte. Riga mißfiel ihnen sehr, Mitau jedoch nennt Clara[4] „eine allerliebste kleine Stadt, wo aber viel Kunstsinn herrscht und weit mehr Bildung als in Riga". Von da ging es nach Dorpat, „eine sehr hübsche Stadt von viel mehr Bedeutung hinsichtlich der Bildung als Riga". Man blieb in Dorpat etwa zehn Tage, da Schumann infolge einer starken Erkältung fast eine Woche zu Bett liegen mußte. Die allbekannte Gastfreundschaft der baltischen Deutschen: „so freundlich, daß man manchmal nicht weiß, was man sagen soll" und der Enthusiasmus des Dorpater Publikums für ihre künstlerischen Darbietungen gestalteten diesen Aufenthalt trotz Schumanns Unwohlsein recht erfreulich.

Am 1. März wurde die Weiterreise nach Petersburg angetreten,

[1] Vergl. S. 283 und weiter unten.

[2] Bei Gelegenheit der „Genoveva" wird sich freilich zeigen, daß Schumann schon früh und seit 1840, wenn auch mit Unterbrechungen, beständig an eine Oper dachte. Gerade um die Jahreswende 1843—1844 aber war er voll Eifers, unverzüglich ans Werk zu gehen.

[3] Am 19. Juni 1848 schreibt Schumann an seinen Bruder Karl: „Ist es Dir irgend möglich, mir etwas zu schicken, wäre es auch weniger als 36 Taler [der bevorstehende Hauszins], so tue es. ... Ob wir diesen Sommer zu Euch kommen, zweifle ich. Die Reise, so klein sie ist ... kostet doch immer unverhältnismäßig viel Geld". — Schumann war also keineswegs so gestellt, auf eine zur Hand liegende Einnahmequelle verzichten zu können.

[4] In einem Briefe an ihren Vater, dem auch die beiden folgenden Zitate entnommen sind. Er ist abgedruckt bei Litzmann, II, S. 60—65.

während deren Schumann sich merklich erholte und am 4. kamen sie in der russischen Hauptstadt an. Über den mehrwöchentlichen Aufenthalt dort gibt folgender Brief Schumanns an Wieck vom 1. April näheren Aufschluß:

„.... Wir sind nun vier Wochen hier. Clara hat vier Konzerte gegeben und bei der Kaiserin gespielt; wir haben ausgezeichnete Bekanntschaften gemacht, viel Interessantes gesehen, jeder Tag brachte etwas Neues — so ist denn heute herangekommen, der letzte Tag vor unserer Weiterreise nach Moskau, und wir können, wenn wir zurückblicken, ganz zufrieden sein mit dem, was wir erreicht. Wie viel habe ich Ihnen zu erzählen und wie freue ich mich darauf. Einen Hauptfehler hatten wir gemacht; wir sind zu spät hier angekommen. In so einer großen Stadt will es viele Vorbereitungen; alles hängt hier vom Hof und der haute volée ab .... Dazu war alles von der italienischen Oper wie besessen, die Garcia hat ungeheures Furore gemacht. So kam es denn, daß die beiden ersten Konzerte nicht voll waren, das dritte aber sehr, und das vierte (im Michaelistheater) das brillanteste. Während bei andern Künstlern, selbst bei Liszt, die Teilnahme immer abgenommen, hat sie bei Clara sich immer gesteigert. ... Unsere besten Freunde waren natürlich Henselts, die sich unserer mit aller Liebe angenommen, dann aber und vor allem die beiden Wielhorskys[1], zwei ausgezeichnete Männer, namentlich Michael eine wahre Künstlernatur, der genialste Dilettant, der mir je vorgekommen — beide höchst einflußreich bei Hof .... Auch an dem Prinzen von Oldenburg (Kaisers Neffe) hatten wir einen sehr freundlichen Gönner, wie an seiner Frau, die die Sanftmut und Güte selbst ist. Sie führten uns gestern selber in ihrem Palais herum. Auch Wielhorskys erzeigten uns eine große Aufmerksamkeit, indem sie uns eine Soiree mit Orchester gaben, zu der ich meine Symphonie[2] einstudiert hatte und dirigierte. Über Henselt mündlich....

Kaiser und Kaiserin sind sehr freundlich mit Clara gewesen; sie spielte dort gestern vor acht Tagen im engen Familienkreise zwei ganze Stunden lang. .... Von der Pracht des Winterpalastes wird Ihnen Clara mündlich erzählen; Herr von Ribeaupierre (der frühere

[1] Es waren die beiden Grafen Gebrüder Wielhorsky, Joseph und Michael, die auf dem Pianoforte und Violoncell als kunstgebildete Dilettanten einen Namen von gutem Klange haben, wenigstens in Rußland.

[2] Die B-Dur-Symphonie, op. 38.

Gesandte in Konstantinopel) führte uns vor einigen Tagen darin herum; das ist wie ein Märchen aus „Tausendundeiner Nacht"...

Nun denken Sie sich meine Freude: mein alter Onkel[1] lebt noch; gleich in den ersten Tagen unseres Aufenthalts hier war ich so glücklich, den Gouverneur aus Twer kennen zu lernen, der mir sagte, daß er ihn ganz gut kenne. Ich schrieb also gleich hin und empfing vor kurzem von ihm und seinem Sohn, der Kommandeur eines Regimentes in Twer ist, die herzlichste Antwort. Nächsten Sonnabend feiert er seinen 70jährigen Geburtstag, und ich denke, daß wir da gerade in Twer sind[2]. Welche Freude für mich und auch für den alten Greis, der nie einen Verwandten bei sich gesehen.

... Ich muß jetzt lachen über die fürchterlichen Bilder, die mir meine Einbildung in Leipzig spielte. Nur teuer ist es sehr.

... Wir denken wieder über Petersburg zurückzukommen (ungefähr in vier Wochen), nach Reval zu Land zu reisen, von da mit dem Dampfschiff nach Helsingfors und über Abo nach Stockholm, und dann wahrscheinlich die Kanaltour nach Kopenhagen und in unser liebes Deutschland zurück[3]. ...

Alwin[4] hat uns mehrmal geschrieben, es scheint ihm ganz leidlich zu gehen; in Reval werden wir wohl das Genauere erfahren.....

P. S.

Heute ist ein kleines Jubiläum für mich — Sie wissen wohl — der 10. Geburtstag unserer Zeitschrift. Von den Beilagen senden Sie wohl einiges nach Leipzig. ... Die Gedichte[5] würden wohl auch Dr. Freges[6] interessieren."

Am Tage nach diesem Brief wurde Petersburg verlassen, in Twer bei dem erwähnten Oheim Schumanns das Osterfest verlebt, und nach anstrengender Weiterreise kam man am 10. April in Moskau an, wo ein vierwöchiger Aufenthalt genommen wurde.

Eine damals schon acht Jahre zurückliegende Äußerung Schu-

---

[1] Es war der älteste Bruder von Schumanns Mutter, Karl Gottlob Schnabel, welcher als Medic. pract. nach Rußland auswanderte, um als Wundarzt in dortige Militärdienste zu treten.

[2] Es geschah also.

[3] Dieser Plan kam nicht zur Ausführung; das Künstlerpaar kehrte auf dem gewöhnlichen Wege nach Deutschland zurück.

[4] Ein Sohn Friedrich Wiecks, ehedem Mitglied der Kaiserl. Kapelle zu Petersburg. Damals lebte er in Reval.

[5] Über dieselben siehe weiter unten (S. 346).

[6] Vergl. S. 339.

manns an Zuccalmaglio lautet: „Der Name Moskau klingt immer wie der helle Ton einer großen Glocke an das Ohr". Sicher ist, daß auf ihn, wie auf so viele, die Stadt eine gewisse magische Anziehungskraft ausübte. Insbesondere war es der Kreml, der seiner Phantasie Nahrung gab und ihn suchte er mit Clara auf seinen Spaziergängen fast täglich auf. Freilich setzten sich diese Eindrücke nicht in Musik um, sondern in Gedichte, über die Schumann bezeichnend an Wieck bei der Übersendung schreibt: „Es ist versteckte Musik, da zum Komponieren keine Ruhe und Zeit war". Die Gedichte sind nach Litzmann[1] wenig genießbar, er nennt sie Zeugen dunkelster Stunden. Sie beschäftigen sich, fünf an der Zahl, sämtlich mit „historischen, durch den Anblick des Kremls geweckten Erinnerungen".

Auch in Moskau wurden mehrere Konzerte gegeben, im allgemeinen aber die Zeit mehr zur Erholung und Verarbeitung der vielen neuartigen Eindrücke verwendet[2]. Am 8. Mai reisten sie nach Petersburg zurück, wo sie aber diesmal nur wenige Tage zubrachten. Schumann richtete von hier um Mitte Mai einen weiteren Brief an Wieck, in welchem er von einem interessanten Tag in der kaiserlichen Sommerresidenz Zarskoje-Selo erzählt, wo das Künstlerpaar abends bei der Großfürstin Helena eingeladen war. „Die Großfürstin", so schrieb er, „war (nach Henselts Aussage) gegen uns, wie sie nie gegen Künstler sich gezeigt; übrigens eine wahrhaft königliche Frau, die schon vielen Männern den Kopf verrückt, dabei höchst klug und unterrichtet; wir sprachen viel davon, ob nicht in Petersburg ein Konservatorium[3] zu gründen ginge, und sie hätte uns wohl gern gleich hier behalten".

Unmittelbar darauf trat das Künstlerpaar die Rückreise an und traf mit dem Umwege über Schneeberg, um dort die Kinder abzuholen, welche mittlerweile von Schumanns Bruder Karl und dessen Frau in Pflege genommen waren, am 30. Mai wieder in Leipzig ein.

Mit dem materiellen Erfolg der Reise sowie den zahlreichen allgemeinen Anregungen durch Land und Leute durften sie zufrieden

---

[1] Band II, S. 74.

[2] Einige Details (Besuch der Oper, eines russischen Klosters, des Findelhauses) bei Litzmann, II, S. 69 u. 70.

[3] Zur Begründung eines Konservatoriums kam es erst im Jahre 1862; es wurde durch Ant. Rubinstein ins Leben gerufen.

sein. In künstlerischer Hinsicht konnte nur das gleiche Urteil gefällt werden, sowohl Claras Spiel wie auch Roberts Kompositionen, insbesondere das Klavierquintett, waren nach Gebühr gewürdigt worden. Dagegen aber hatte Schumann Ursache, sich über die mangelnde Muße zum künstlerischen Schaffen zu beklagen. Zwar hat er eines seiner bedeutendsten Werke, die Faustszenen, in Rußland wenigstens begonnen. Er nahm den zweiten Teil der Tragödie mit[1], beschäftigte sich während seines Unwohlseins in Dorpat mit dem Stoffe[2] und skizzierte einen Teil der Schlußszene, den er auch, zurückgekehrt, noch im selben Jahre fertig machte. Dagegen war sein Befinden und vor allem seine Stimmung während des größten Teiles der Reise wenig glücklich, da er wiederholt von melancholischen Zuständen heimgesucht wurde. Auch die Kränkung, daß er bei dem russischen Publikum zunächst doch als Gatte von Clara Wieck galt, die einem Künstler von seiner Bedeutung, dem es an dem gebührenden Selbstbewußtsein im allgemeinen auch nicht fehlte, nur ein humoristisches Lächeln hätte abgewinnen dürfen, empfand er in diesem Zustande ungebührlich stark und beklagt sich einmal über „Claras Benehmen dabei", während diese gar keine Ahnung davon hatte, wie sie schreibt.

Kaum war die Familie zu Hause angelangt, so faßte Schumann einen neuen Reiseplan ins Auge. Die Anregung dazu erhielt er durch Verhulst, der ihm den freundschaftlichen Vorschlag machte, mit seiner Gattin in den Niederlanden zu konzertieren, worauf unterm 5. Juni die Antwort erfolgte: „Was Du mir schreibst, hat mir Lust gemacht, einmal nach Holland zu kommen, vielleicht schon im nächsten Januar. Ich schreibe Dir, sobald sich die Aussichten dazu noch fester gestalten. Von Holland möchten wir dann nach England, wohin ich mich schon so lange sehne".

Bereits im Herbst des Jahres 1838, als Schumann sich der Dislozierung seiner Zeitung halber in Wien befand, schrieb er (10. Oktober) an seine Schwägerin Therese: „Kann ich nicht hier bleiben, so ist mein fester Entschluß, ich gehe nach Paris oder London". Diese Idee kam jedoch ebenso wenig zur Ausführung, wie die für das Jahr 1845 in Aussicht genommene Reise nach London. Anfangs war es Schumann damit zwar voller Ernst. Lebhaft hegte er den

[1] Vergl. Kalbeck im N. Wiener Tageblatt vom 18. November 1902.
[2] Ursprünglich hatte Schumann auch den Faust als Oper projektiert.

Wunsch, in der Themsestadt sein „Paradies und Peri", wenigstens teilweise, aufzuführen, indem er hoffte, dort mit diesem Werke, dessen dichterische Unterlage von einem englischen Poeten herrührte, besondere Sympathien erwecken zu können. Aber es kam, wie gesagt, nicht dazu, angeblich, „weil der Musikalienverleger Burton sich nicht darauf einlassen wollte", eine englische Ausgabe der Komposition zu veranstalten. Indessen kam noch ein anderer Umstand hinzu, welcher die beabsichtigte Reise vereitelte: „Schumann wurde, wie vorgreifend mitgeteilt sei, im Herbst 1844 von andauernden körperlichen Leiden heimgesucht, welche ihm für längere Zeit alle Unternehmungslust raubten.

Inzwischen war in Schumanns Innerem ein Plan reif geworden, dessen Ausführung sogleich nach der Ankunft in Leipzig erfolgte. Er betraf den Rücktritt von der musikalischen Zeitung. Fast scheint es, daß diese ihm durch das Mislingen der beabsichtigten Verlegung nach Wien gleichgültiger geworden war; denn so enthusiastisch er noch unmittelbar vor der Wiener Reise von der Zeitung und ihrer Zukunft spricht[1], so apathisch äußert er sich betreffs seiner Stellung zu ihr, ganz seiner früheren Ansicht entgegengesetzt, unmittelbar nach der Rückkunft von Wien: „Ich bin im Grund sehr glücklich in meinem Wirkungskreis; aber könnte ich erst die Zeitung ganz wegwerfen, ganz der Musik leben als Künstler, nicht mit so vielem Kleinlichen zu schaffen haben, was eine Redaktion ja mit sich bringen muß, dann wäre ich erst ganz heimisch in mir und auf der Welt. Vielleicht bringt dies die Zukunft noch"; schrieb er um diese Zeit an H. Dorn. Zwar veränderte sich seine Stimmung bald darauf noch einmal zugunsten der Zeitung, wie folgende briefliche Äußerung vom 27. April 1839 an Zuccalmaglio zeigt: „Die Entfernung von der Zeitschrift ist mir, glaub' ich, wohltätig gewesen; sie lacht mich wieder so jugendlich an als damals (da) wir sie gründeten"; doch diese Schwankung war eine nur vorübergehende. Tatsächlich wurde Schumann demnächst schon so sehr durch sein musikalisches Schaffen in Anspruch genommen, daß seine Wirksamkeit für die Zeitung wesentliche Einbuße erleiden mußte. Wollte er ja von jetzt an auch „nichts anderes sein als Musiker", wie er gegen Kahlert äußerte. Übereinstimmend damit schrieb er schon am 19. Februar 1840 an Keferstein: „Die Redaktion der Zeitung kann

[1] Vergl. S. 207.

nur Nebensache sein, mit so großer Liebe ich sie auch hege. Ist doch jeder Mensch auf das Heiligste verpflichtet, die höheren Gaben, die in ihn gelegt sind, zu bilden. Sie selbst schrieben mir, wie ich mich erinnere, vor einigen Jahren das Nämliche, und ich habe seitdem wacker fortgearbeitet. Ich schreibe Ihnen das, mein verehrter Freund, weil ich in Ihren letzten Zeilen einen kleinen Vorwurf über meine Redaktionsverwaltung zu sehen glaube, den ich wahrhaftig nicht verdiene, eben weil ich soviel außerdem arbeite und weil dieses das Wichtigere ist und die höhere Bestimmung, die ich in diesem Leben zu erfüllen habe." Wie ernstlich er um jene Zeit darauf bedacht war, eine passende Persönlichkeit an seiner Statt für die Zeitschrift zu ermitteln, zeigt ein Brief vom 9. Mai 1841 an Koßmaly, in welchem er sagt: „Hätten Sie Lust, später einmal meine Stelle an der Zeitung einzunehmen — als ordentlicher Redakteur — ich ziehe später in eine größere Stadt und wünschte das von mir gegründete Institut von guten Händen verwaltet". Eine naheliegende Folge des Wunsches, sich von der Redaktion der Zeitung zurückzuziehen, war, daß der warme Anteil, den Schumann seinem kunstliterarischen Unternehmen ehedem in so reichem Maße gewidmet hatte, sich nach und nach verminderte. Die Korrespondenzartikel, denen man vorher nur selten in den Spalten desselben begegnete, nahmen an Stelle der freien Aufsätze mehr und mehr zu, und so konnte denn ein allmähliches Sinken des Kunstorgans nicht ausbleiben. Vielleicht wäre trotzdem die Redaktion, welche Ende Juni 1844 an Oswald Lorenz überging[1], von Schumann noch weiter beibehalten worden, wenn nicht eine körperliche und geistige, fast besorgniserregende Abspannung ihm den Rücktritt von derselben doppelt wünschenswert gemacht hätte. Mit dem gestörten Gesundheitszustande Schumanns fand auch eine teilweise Umgestaltung seines sonstigen Lebens statt, indem er zu Ende des Jahres 1844 den bisherigen Wohnsitz aufgab, um seinen Aufenthalt in Dresden zu nehmen. Ehe wir ihn jedoch dorthin begleiten, sind zuvor noch die während des Jahres 1844 entstandenen Tonschöpfungen zu erwähnen. Die Ausbeute war, wenn auch nicht quantitativ, so doch qualitativ bedeutend. Sie bestand in nichts geringerem, als in der Komposition der Schlußszene zu Goethes Faust für Solostimmen,

[1] S. Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 20, S. 204. Von Oswald Lorenz ging die Zeitschrift zu Anfang 1845 an F. Brendel über.

Chor und Orchester[1]. Außerdem nennt das Kompositionsverzeichnis noch einen Chor und eine Arie zur Oper: „Der Korsar" nach Byron[2].

[1] Die Besprechung des Werkes erfolgt weiterhin.

[2] Aus Schumanns im Dezember 1840 angefangenen Projektierbuch geht hervor, daß er beabsichtigte, eine Oper „der Corsar" nach Byrons Gedicht zu komponieren. Zu dem Zwecke hatte er sich im Juli 1844 mit Oswald Marbach in Verbindung gesetzt, der ihm das Tagebuch liefern sollte. Ob es geschah, ist nicht bekannt. Jedenfalls ist Schumann nicht über die oben angeführten Bruchstücke hinausgekommen.

Die Übersiedelung nach Dresden.

Während Schumann an der Schlußszene des Faust arbeitete, wurde er im August nicht unerheblich krank, und da er trotzdem die Arbeit „mit Aufopferung der letzten Kräfte" weiterführte, kam es bis zu einem Zustande völliger nervöser Erschöpfung.

Um dieselbe Zeit wurde Gade an Stelle Mendelssohns mit der Leitung der Gewandhauskonzerte betraut, was von Schumann, ob er sie gleich damals gar nicht hätte übernehmen können, als Kränkung aufgefaßt wurde, während ihn der Weggang Mendelssohns gegen Leipzig als Wohnort gleichgültiger machte. Eine Reise nach dem Harz brachte eine Verschlimmerung seines Zustandes statt einer Besserung zuwege und so faßte er schließlich den Entschluß, nach Dresden zu gehen, anfangs nur für wenige Wochen. Die Abreise fand am 3. Oktober statt, und obwohl Schumanns nervöses Leiden sich gleich darauf noch steigerte, besserte es sich doch weiterhin ein wenig und man beschloß um diese Zeit, nach Dresden wirklich überzusiedeln, wenn dabei vorderhand auch nur an den gegenwärtigen Winter gedacht wurde. Nachdem am 8. Dezember das Schumannsche Ehepaar mit einer musikalischen Matinee, in der u. a. Schumanns Klavierquartett zum erstenmal öffentlich aufgeführt wurde, von Leipzig Abschied genommen hatte, erfolgte am 13. Dezember die definitive Abreise.

In Dresden wartete Schumanns eine schlimme Zeit; er befand sich hier während des ersten Jahres mehr oder weniger in leidendem Zustande, lebte zurückgezogener denn je und war vor allem darauf bedacht, seine angegriffene Gesundheit wiederherzustellen. Sein körperliches Befinden zeigte eine Reihe von krankhaften Symptomen, die in dem folgenden, von seinem damaligen Arzt Dr. med. Helbig herrührenden Berichte näher bezeichnet sind:

Robert Schumann kam im Oktober 1844 nach Dresden und war namentlich durch die Komposition des Epilogs von Goethes Faust so sehr in Anspruch genommen worden, daß er bei Abfassung des Schlusses dieses Musikstückes in einen krankhaften Zustand verfiel[1], der sich durch folgende Erscheinungen aussprach: Sobald er

[1] Hierbei möchte zu berücksichtigen sein, daß Schumann in den drei vorhergehenden Jahren eine außerordentlich angestrengte schöpferische Tätigkeit entfaltet

sich geistig beschäftigte, stellten sich Zittern, Mattigkeit und Kälte in den Füßen und ein angstvoller Zustand ein mit einer eigentümlichen Todesfurcht, die sich durch Furcht vor hohen Bergen und Wohnungen[1], vor allen metallenen Werkzeugen (selbst Schlüsseln), vor Arzneien und Vergiftungen zu erkennen gab. Er litt dabei viel an Schlaflosigkeit und befand sich in den Morgenstunden am schlechtesten. Da er an jedem ärztlichen Rezepte so lange studierte, bis er einen Grund gefunden hatte, die ihm vorgeschriebene Arznei nicht einzunehmen, so verordnete ich kalte Sturzbäder, welche auch seinen Zustand so weit verbesserten, daß er wieder seiner gewöhnlichen (einzigen!) Beschäftigung, der Komposition, nachhängen konnte. Da ich eine ähnliche Gruppe von Krankheitszufällen mehrmals bei solchen Männern, namentlich bei Expeditionern beobachtet hatte, welche im Übermaß mit einer und derselben Sache (stetem Addieren usw.) beschäftigt waren, so führte dies zu dem Rate, daß Schumann sich mindestens zeitweis mit einer Geistesarbeit anderer Art, als Musik, beschäftigen und zerstreuen möge. Er wählte selbst bald Naturgeschichte, bald Physik usw., stand aber schon nach ein bis zwei Tagen davon ab und hing, er mochte sein, wo er wollte, in sich gekehrt, seinen musikalischen Ideen nach".

„Lehrreich für den Beobachter waren die mit dem hohen Grad von Entwickelung des Musik- und Gehörsinnes zusammenhängenden Gehörstäuschungen und das eigentümliche Gemütsleben des Mannes. Das Ohr ist der Sinn, welcher in Nacht und Finsternis am tätigsten ist, am spätesten einschläft, am frühesten erwacht, durch den sich selbst bei Fortdauer des Schlafs auf den Menschen durch Zuflüstern wirken läßt, der am meisten mit dem Gefühlsvermögen in Verbindung steht und in dessen Nähe die Organe der Vorsicht, Rache, Offensive, des Tonsinns[2] usw. gelegen sind. Wer die Attri-

hatte, welche wohl einigermaßen üble Nachwirkungen gehabt haben dürfte. Schon zu Ende 1840 schrieb er an Zuccalmaglio: „Die Musik verzehrt mich noch, ich muß mich oft mit Gewalt losmachen".

[1] Vergl. S. 111.

[2] Obwohl die pathologische Anatomie uns noch die Antwort schuldig ist, ob und welchen Nutzen sie seit je für das Heilen der Krankheiten gehabt habe: so wird sich doch der Naturforscher, Phrenolog und Psycholog freuen, welchen Ausspruch die Anatomie über Schumanns Hirnbau tun wird. Ein Gipsabguß seines merkwürdigen Kopfgebäudes und eine Raumangabe seiner Schädelhöhle (nach Morson) sind nicht blos zu Vergleichungen mit Beethoven, Mozart, Haydn usw., sondern auch in psychologischer Hinsicht höchst wünschenswert und

bute der Finsternis und Nacht, welche aufzuzählen der Raum nicht gestattet, sich vergegenwärtigt und damit Schumanns Gemütsleben vergleicht, dem wird hierüber vieles erklärlich werden. Wenn wir bedenken, daß das Auge kein Licht empfinden, das Hirn keinen Gedanken verstehen könnte, wenn ersteres nicht Licht, letzteres nicht Gedanken in sich schaffen könnte, so wird uns auch ein Aufschluß über Schumanns Gehörstäuschungen werden".

Schumanns Befinden hob sich allmählich wieder so weit, daß er von neuem, freilich mit Unterbrechungen, ans Arbeiten denken konnte. Freilich war die krankhafte Anlage, in einem tieferen Leiden beruhend, nicht völlig zu heben, und in der Folgezeit traten mehr oder minder die Symptome desselben hervor, wie denn auch die meisten Briefe aus jener Zeit Klagen über körperliche Indisposition enthalten. So schrieb er im Dezember 1844 an Krüger: „Viel bin ich Ihnen schuldig und der Gedanke daran hat mich oft gequält. Aber Sie wissen vielleicht gar nicht, wie sehr krank ich war an einem Nervenleiden, das mich schon seit einem Vierteljahr heimgesucht, so daß mir vom Arzte jede Anstrengung, und wärs nur im Geist, untersagt war. Jetzt geht es mir etwas besser; das Leben hat wieder Schimmer; Hoffnung und Vertrauen kehren allmählich wieder. Ich glaube, ich hatte zu viel musiziert, zuletzt mich noch viel mit meiner Musik zum Goetheschen Faust beschäftigt — zuletzt versagten Geist und Körper den Dienst. . . . Musik konnte ich in der vergangenen Zeit gar nicht hören, es schnitt mir wie mit Messern in die Nerven". Und fünf Wochen später: „Noch immer bin ich sehr leidend und oft mutlos. Arbeiten darf ich gar nicht, nur ruhen und spazieren gehen — und auch zum letzten versagen mir häufig die Kräfte. Holder Frühling, vielleicht bringst du sie wieder!" Zu Ende Mai 1845 erhielt Verhulst die Mitteilung: „Die Zeit, wo Du nichts von mir gehört hast, war eine schlimme für mich. Ich war oft sehr krank. Finstere Dämonen beherrschten mich. Jetzt geht es etwas besser; auch zur Arbeit komme ich wieder, was mir monatelang ganz unmöglich war".

Im Sommer desselben Jahres fühlte Schumann einen solchen Fortschritt in seiner Besserung, daß er glaubte, der Enthüllungsfeier des Beethovendenkmals zu Bonn (10. August) beiwohnen zu können,

um so sicherer von den Obduzenten zu erwarten, als gerade der jetzige reale Standpunkt obiger Wissenschaft alle Theorie umgehend sich bloß an das rein Objektive hält. (Anmerkung des Dr. Helbig.)

worüber er unterm 17. Juli an Mendelssohn schrieb: „Vielleicht sehen wir uns bald. Wir haben große Lust, nach dem Rhein zu reisen, zum Fest in Bonn. Nun schreiben Sie uns, sind Sie noch in Frankfurt — in den Tagen vom 1.—8. August? Denken Sie noch unser in Freundschaft? Dürfen wir Sie recht oft besuchen? Ach — viel habe ich Ihnen zu erzählen — was für einen schlimmen Winter ich gehabt, wie eine gänzliche Nervenabspannung und in ihrem Geleit ein Andrang von schrecklichen Gedanken mich fast zur Verzweiflung gebracht — daß es jetzt aber wieder freundlicher aussieht, und daß auch Musik wieder innen erklingt, und daß ich mich bald ganz wieder zu erholen hoffe — über alles dieses will ich mich bei Ihnen recht tapfer ausschweigen[1].

Fürs erste schreiben Sie mir, ob wir Sie auch wirklich in Frankfurt finden, und dann auch, ob Sie glauben, daß Clara dort ein Konzert geben oder im Theater spielen könne. Wenn wir die Reisekosten hätten, würden wir noch einmal so fröhlich wieder nach Hause kommen. Wärs nicht, wärs auch kein Unglück. Wir freuen uns vor allem auf den Rhein, auf den schönen, lieben Rhein".

Die projektierte Reise wurde angetreten, aber bald unterbrochen, da Schumanns Kräfte noch nicht ausdauernd genug waren. In einer Zuschrift an Härtels vom 17. August bemerkte er darüber: „Leider bekam mir das Reisen, das ununterbrochene Fahren so schlecht, daß wir vorzogen, nur einige kürzere Touren durch Thüringen zu machen und die Reise an den Rhein ganz aufzugeben. Seit einigen Tagen sind wir denn wieder zurück und es geht mir jetzt auch um vieles besser".

Schumanns Befinden war noch sehr schwankend und gab immer wieder zu neuen Klagen Anlaß. Zunächst geht dies aus einer Zuschrift an Mendelssohn hervor, der ihn in Dresden besucht hatte und gegen den er sich brieflich folgendermaßen aussprach: An mir wars, Ihnen zu schreiben — zu danken für die Liebe Ihres Besuchs, für manches Ihrer Worte. Aber es strengt mich alles Schreiben doch noch sehr an und darum verzeihen Sie! Etwas besser geht mirs schon; Hofrat Carus hat mir Früh-Morgen-Spaziergänge angeraten, die mir denn auch sehr gut bekommen; doch langt es überall noch nicht zu und es juckt und zuckt (?) mich täglich an hundert verschiedenen Stellen. Ein geheimnisvolles Leiden — wenn es der Arzt anpacken will, scheint es zu entfliehen. Doch werden

[1] Scherzhafte Anspielung Schumanns auf die eigene Schweigsamkeit.

wohl auch bessere Zeiten wiederkommen, und blick' ich auf Frau und Kinder, so hab' ich ja Freude genug".

Einige Wochen später, als die B-Dur-Symphonie im Gewandhauskonzert (23. Oktober) aufgeführt wurde, schrieb Schumann an Mendelssohn: „Und nun lassen Sie sich danken, daß Sie wieder an mein Stück gedacht, sich wieder Mühe damit geben. Mit inniger Freude gedenke ich jenes ersten Abends der Aufführung, wie prächtig ging sie (die Symphonie), wie ich es nie wieder gehört. Vielleicht könnte ich es morgen. Aber dazu fehlt mir doch der Unternehmungsgeist; ich will leider immer noch nicht zu meiner ganzen Kraft wieder kommen, jede Störung meiner einfachen Lebensordnung bringt mich noch außer Fassung und in einen krankhaften, gereizten Zustand. ... Wo Lust und Freude ist, da muß ich noch fern stehen. Da heißt's denn immer: Hoffe, hoffe — und ich wills".

Sobald Schumann während dieser für ihn so traurigen Periode Anzeichen der Besserung bemerkte, fühlte er den unwiderstehlichen Drang, sich künstlerisch zu betätigen. Er unternahm dann nicht nur kontrapunktische Studien, sondern komponierte auch manches; zunächst waren es Schöpfungen im strengen Stil, wie wir bald sehen werden. Und selbst zu praktischer Wirksamkeit zeigte er sich aufgelegt. Zu jener Zeit war es mit den Dresdner Musikverhältnissen nicht sonderlich bestellt. Namentlich entbehrte die sächsische Residenz regelmäßige Aufführungen nach dem Modus der Leipziger Gewandhauskonzerte. Diesem Mangel abzuhelfen, vereinigte sich Ferd. Hiller, der damals in Dresden wohnte, mit Schumann und einigen kunstsinnigen Männern, um derartige Konzerte ins Leben zu rufen. Dieselben nahmen im Winter 1845—1846 ihren Anfang, gingen aber 1847 wieder ein, als Hiller dem Rufe nach Düsseldorf folgte. Außer diesem sollte auch Schumann an der Leitung der Konzerte beteiligt sein, doch fehlte ihm die erforderliche Ausdauer dafür, weshalb er davon absehen mußte. In seinem Briefe vom 12. November (1845) sagte er Mendelssohn hierauf bezüglich: „Ach, wie traurig es mich oft macht, daß ich so untätig dabei stehen muß; ich versuchte neulich zu dirigieren, mußte es aber wieder lassen, es griff mich zu sehr an. Doch geht es mir im ganzen viel besser, als wie Sie hier waren; auch zur Arbeit fühl' ich mehr Kraft".

Hatte sich Schumanns Befinden nun auch allmählich soweit gebessert, daß er wieder mehr zu arbeiten vermochte, so stellten sich doch weiterhin von Zeit zu Zeit immer von neuem Symptome er-

heblicher Angegriffenheit bei ihm ein, welche seine Stimmung trübten und schwermütige Vorstellungen in ihm erweckten. So fühlte er sich bei der Nachricht von Mendelssohns Dahinscheiden derartig niedergedrückt, daß ihn die Furcht überkam, eines gleichen Todes sterben zu müssen[1]. Und selbst noch zu Ende des Jahres 1848 schrieb er an Verhulst: „manchmal umschwirren mich noch melancholische Fledermäuse; doch verscheucht sie auch wiederum die Musik.“

Freunden, die Schumann längere Zeit nicht gesehen hatten, fiel dessen abnormer Zustand in besorgniserregender Weise auf. Dr. Keferstein berichtete mir: „Als ich in den vierziger Jahren Schumann in Dresden aufsuchte, fand ich ihn bereits sehr leidend, durch anhaltendes Arbeiten waren seine Nerven so geschwächt, daß ich schon damals um sein Leben ernstlich besorgt wurde. — Auffallend war mir unter andern auch der Umstand, daß er mir Steinwein vorsetzte, den er sich für teures Geld vom Brockenwirt verschrieben hatte, indem er behauptete, daß er nirgends so gut zu haben sei. — Er mied geflissentlich allen Umgang und suchte mit seiner Clara die einsamsten Spaziergänge“. Professor Kahlert aus Breslau schrieb unterm 6. Januar 1857: „zum letztenmal sahen wir uns (Kahlert und Schumann) im Herbst 1847 in Dresden. Er war eben aus dem Seebade zurückgekommen; Genoveva lag auf dem Klavier fast vollendet; einige Zweifel über die Konstruktion des Textes mußte ich unterdrücken, da sie zu spät gekommen wären. Schumann schilderte mir den qualvollen Zustand seines Geistes vor der Seereise: „ich verlor jede Melodie wieder“, sagte er, wenn ich sie eben erst im Gedanken gefaßt hatte, das innere Hören hatte mich zu sehr angegriffen“.

Alles vorstehend Mitgeteilte zusammengefaßt, macht es höchst wahrscheinlich, daß die Geistesumnachtung, der Schumann endlich in beklagenswerter Weise verfiel, die Folge eines organischen Leidens war, welches während des Dresdner Aufenthaltes bereits umfänglichere Dimensionen angenommen hatte. Als einen frühzeitigen Vorläufer davon könnte man jenen exaltierten Zustand betrachten, von dem der Meister nach dem Tode seiner Schwägerin heimgesucht wurde. Es kann keine Frage sein, daß Schumanns abermals und stärker hervorgetretener krankhafter Zustand einen Einfluß auf seine schöpferische Tätigkeit ausgeübt hat. Doch würde man sehr irren, wenn man annehmen wollte, daß die in die folgenden Jahre fallen-

[1] Mitteilung des Dr. Helbig.

den Geistesprodukte schon irgend welche Spuren des über Schumann verhängten tragischen Endes in und an sich trügen. Sie sind vielmehr trotz ihres mitunter düsteren Hintergrundes mit voller geistiger Kraft gedacht und geschrieben. Als nachweisbare Folge seines Leidens dagegen dürften anzunehmen sein: zunächst zeitweilige Unterbrechungen des Schaffens, und dann eine auffallend große, mit 1847 beginnende Steigerung der produktiven Tätigkeit, die im Jahre 1849[1], in welchem Schumann nahe an 30 Werke größeren und kleineren Umfanges schrieb, ihren Höhepunkt erreichte.

Wie bereits erwähnt, konnte das damalige musikalische Dresden mit Leipzig in keiner Weise konkurrieren, und in dieser Hinsicht hatte Schumann bald zu merken, daß er einen ungünstigen Tausch gemacht. Kurz vor dem Fortgang von Dresden schrieb Clara einmal ins Tagebuch „Wie vieles liegt von Robert da, das wir noch nicht gehört! Es ist schrecklich! Die Teilnahmslosigkeit der Künstler geht so weit hier, daß nicht einmal Einer nur darnach fragt, was Robert etwa arbeitet".

Immerhin halfen, sobald es der gesundheitliche Zustand Schumanns wieder erlaubte, die eigene schöpferische Tätigkeit, die weiterhin zu erwähnenden Direktionen eines Chorgesangvereins und der „Liedertafel", schließlich die erfreuende Anteilnahme eines gewählten Verkehrskreises und gelegentlicher musikalisch bedeutsamer Besuch einigermaßen über die fatale Empfindung hinweg, daß eine eigentliche musikalische Atmosphäre dem neuen Wohnort fehlte.

Von Verkehr ist in erster Linie der mit den Malern Bendemann und Jul. Hübner zu nennen, besonders mit dem ersteren. Schon bald lernte man sich kennen, gegenseitig schätzen, und beim Weggange von Dresden schrieb Clara ins Tagebuch: „Bendemanns sind ... die einzigen (Hübners natürlich einbegriffen[2]), von denen mir der Abschied schwer wird". Ferdinand Hiller, den sie sonst wohl auch wenigstens erwähnt haben würde, weilte damals nicht mehr in Dresden, da er bereits im Herbst 1847, als Vorgänger Schumanns,

[1] In diesem Jahre, auf seine Krankheitsperiode zurückblickend, schrieb Schumann an L. Ehlert: „Die letzte Zeit düsterer Stimmungen habe ich glücklich hinter mir; es fiel in diese die zweite Symphonie, die Studien für den Pedalflügel, zum Teil auch das Trio in D-Moll. In andere Sphären hat es mich seitdem getrieben; das Weihnachtsalbum, das spanische Liederspiel, ein Liederalbum, das soeben erschienen, werden Ihnen davon Kunde geben und sehr vieles aus dieser glücklichen Zeit liegt auch noch in der Mappe".

[2] Hübner hatte eine Schwester Bendemanns zur Frau.

wie sich später zeigen sollte, nach Düsseldorf ging. Bis dahin war der Verkehr mit ihm, als dem einzigen, „mit dem man ein ordentliches Wort über Musik sprechen konnte", lebhaft und anregend, obgleich ein in wirkliche Tiefen herabreichendes geistiges Verhältnis bei Hillers mehr spirituell und geistreich geartetem Wesen nicht zustande kommen konnte. Von Hillers Versuch, bedeutsame Konzerte in Dresden ins Leben zu rufen und Schumanns beabsichtigter Beteiligung daran, ist schon die Rede gewesen.

Später und mehr gelegentlich bleibend stellte sich auch Verkehr mit Berthold Auerbach, Eduard Devrient und einigen anderen ein, ferner taucht der Name des damals noch ganz jungen H. v. Bülow und der Richard Wagners ein und das andere Mal auf. Auch mit der Witwe C. M. v. Webers verkehrte das Schumannsche Künstlerpaar in freundschaftlicher Weise.

Von allen diesen Namen, denen etwa noch die von Rietschel und Reinick hinzuzufügen wären, erregt der von Richard Wagner begreiflicherweise ein besonderes Interesse.

Wagner, der damals Hofkapellmeister in Dresden war und dort unter anderem im Herbst 1845 den Tannhäuser erstmalig aufführte, war Schumann schon lange kein Fremder mehr. Im Jahre 1836 hatte er, damals Musikdirektor in Magdeburg, Schumann für die Zeitschrift einen Bericht über die Magdeburger Musikverhältnisse gesendet, dem er ab und zu weitere Beiträge teils namentlich, teils unter den Pseudonymen Valentino und Wilhelm Drach folgen ließ. 1840 und in der folgenden Zeit korrespondierte er[1] von Paris aus mehrfach mit Schumann, wunderte sich einmal auch, daß Schumann, besonders da er (W.) doch Sachse sei, nichts über Rienzi in der Zeitung erwähne. Im Herbst 1842 lud er ihn dann wiederholt zur Erstaufführung des Rienzi ein und hatte sich am 3. November über das Nichterscheinen eines Berichtes darüber in der Zeitschrift zu beklagen. Nichtsdestoweniger meldete er gleich darauf den Erfolg des Holländers, lud Schumann zur Wiederholung der Oper ein und sandte ihm am 29. Jan. 1843 die Partitur des neuen Werkes mit einem interessanten Briefe, in dem es u. a. heißt: „Daß Sie mit meiner Richtung bekannt werden, daran liegt mir hauptsächlich, wollen Sie dann etwas Ausführliches über meine

[1] Die Briefe Wagners an Schumann in Altmanns in Regestenform edierten Briefen R. Wagners. Von Schumanns vielleicht in Bayreuth befindlichen Antworten ist meines Wissens noch nichts veröffentlicht.

Musik schreiben, so steht das bei Ihnen." Er erbietet sich seinerseits zum gleichen Dienst und fährt dann fort: „Halten wir doch zusammen! Wer weiß, wozu dies gut sein dürfte, zumal ich hoffe, daß wir uns in unserer künstlerischen Richtung doch begegnen." Diese einigermaßen befremdliche Äußerung Wagners findet in einem weiteren Briefe an Schumann eine gewisse Erklärung, in dem er gelegentlich Schumanns Klavierquintett bemerkt, wo dieser hinauswolle, dahin wolle er auch hinaus, „es ist die einzige Rettung: Schönheit!" Zur gleichen Zeit aber protestierte er mit merklicher Erbitterung gegen eine Bemerkung in Schumanns Urteil über den Holländer, manches darin sei meyerbeerisch, indem er witzig bemerkt, er wisse (im Hinblick auf Meyerbeers Eklektizismus) gar nicht, „was überhaupt auf dieser weiten Welt ‚Meyerbeerisch' sein sollte, außer vielleicht raffiniertes Streben nach seichter Popularität[1].

Doch hielt er Schumann auch weiter auf dem Laufenden, berichtete über seine Arbeit an Tannhäuser, über die gute Aufnahme des Holländers in Riga, worüber er in der Zeitschrift Bericht wünscht. Er sei kein Lobhascher, aber der Ruf sei eine Lebensfrage, er müsse jetzt noch darauf bedacht sein. Zuletzt, im Jahre 1848, schickte er Schumann die Partitur zum Lohengrin, sich nach dessen Genoveva erkundigend.

Die Jahre vorher hatte gelegentlicher Verkehr stattgefunden, ohne daß man sich gegenseitig näher getreten wäre. Mit Wagners Flucht aus Dresden hatte sowohl der persönliche wie der briefliche Austausch zwischen beiden Männern ein Ende.

Aus der Gesamtheit der aus Wagners Briefen mitgeteilten Stellen ergibt sich, daß derselbe wiederholt mit Schumann engere Fühlung zu gewinnen suchte wie auch, daß letzterer in einer reservierten Haltung verharrte, die sich durch den persönlichen Verkehr eher verschärfte. „Man kann ihm nicht lange zuhören", schreibt er einmal. Sicher ist, daß eine gewisse gegenseitige, aber auf Schumanns Seite ausgesprochenere persönliche Antipathie zwischen beiden bestand bei Anerkennung — wenngleich beschränkter — des künstlerischen Vermögens. Daß Wagners erste Opern, insbesondere Rienzi, Schumann wenig zusagten, ist bereits in Wagners Briefen an diesen zwischen den Zeilen zu lesen. Auch an Tannhäuser fand er in

[1] Dieser sowie drei andere Briefe Wagners an Schumann sind im Wortlaut von Altmann im fünften Wagnerheft der „Musik" (Heft 10 des 4. Jahrganges) mitgeteilt.

musikalischer Beziehung manches auszusetzen, jedoch veränderte sich sein Urteil charakteristischerweise zum Teil, nachdem er ihn von der Bühne aus auf sich hatte wirken lassen. An Mendelssohn schrieb er darüber „... von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von vielem ganz ergriffen gewesen".

Schumanns Gesamturteil über Wagners Kunst (bis zum Lohengrin inklusive) ist der folgenden, am 8. Mai 1853 an C. v. Bruyk gerichteten brieflichen Auslassung zu entnehmen:

„Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker, es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Klavierauszügen beurteilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt. Doch genug davon. Die Zukunft wird auch über dieses richten...."

Wenig erfreulich gestaltete sich der wiederaufgenommene Verkehr des Schumannschen Ehepaares mit Wieck. Sehr schnell kam es zu einer neuerlichen Entfremdung und zwar in menschlicher und musikalischer Hinsicht, so daß es bald bei spärlichen Besuchen blieb. Ja, auf wiederum hervortretende Unfreundlichkeiten Wiecks hin verschärfte sich die Spannung während Schumanns Dresdener Aufenthaltes noch beträchtlich.

Schließlich wären an dieser Stelle noch gelegentliche, durch den Aufenthalt auswärtiger Künstler in Dresden veranlaßte Begegnungen zu erwähnen. So diejenigen mit Liszt, der im Sommer 1848 nach Dresden kam und mit dem man zwei Jahre darauf in Leipzig anläßlich der Erstaufführung von Schumanns Genoveva wieder zusammentraf. Auch hier waren innere Gründe genug vorhanden, die ein tiefergehendes Verhältnis nicht zustande kommen ließen und es hätte eines gelegentlich Liszts Dresdener Besuches im Schumannschen Hause vorgekommenen peinlichen Ereignisses nicht bedurft, das freilich auch die innere Distanz noch vergrößerte. Bei einem ausdrücklich für Liszt veranstalteten musikalischen Hausabende kam dieser

zwei Stunden zu spät, fand darauf Schumanns Quintett zu „leipzigerisch", spielte „schändlich schlecht", allerdings nach dem Abendessen, und setzte allem die Krone auf, indem er Meyerbeer, und zwar auf Kosten Mendelssohns, erhob. Schumann brach in heftige Äußerungen aus (der Wortlaut wird verschieden angegeben) und verließ das Zimmer[1].

Ein Jahr später kam es zu einer brieflichen Erörterung, die äußerlich die Sache durchaus beilegte[2]. Aber schon aus musikalisch-sachlichen Gründen blieb es weiterhin bei einem mehr äußerlichen Verhältnis.

Mehr Behagen fanden die Gatten an der Persönlichkeit Gades, der im Sommer 1846 in Dresden weilte. „Eine schöne, kräftige Natur. Ich habe in meinen Ansichten selten mit jemand so gut harmoniert als mit Gade"[3], bemerkt Schumann über ihn. Auch seine Leistungen als Komponist beurteilte er sehr günstig. So schrieb er über Gades „Comala" am 5. Juli 1848 an Brendel: „Lieber Brendel, es scheint mir doch, als hätten die Leipziger dieses Stück zu gering angeschlagen. Gewiß ists das bedeutendste der Neuzeit, das einzige, was wieder einmal einen Lorbeerkranz verdient." Und um dieselbe Zeit (23. April) an J. B. Laurens[4]: „Gade ist der genialste unter den jüngeren Musikern, ein ganzer Meister."

Bei dieser Gelegenheit möchte zu bemerken sein, daß Schumann gelegentlich die Erzeugnisse von Komponisten, deren Richtung ihm sympathisch war, überschätzte; wenigstens klingen seine diesbezüglichen Urteile oft so. In seinen Briefen finden sich besonders gegen die spätere Zeit hin zahlreiche Belege dafür[5]. Damit im Zusammenhange mag stehen, daß er im letzten Jahrzehnt seines Lebens gelegentlich mit einer gewissen Geringschätzung von Meistern, wie Haydn und Mozart, sprach.

Der Vollständigkeit wegen seien noch zwei Künstlerinnen erwähnt, mit denen während der Dresdener Zeit ebenfalls persönliche Bekanntschaft geschlossen wurde. Jenny Lind und Wilhelmine Schröder-Devrient[6].

---

[1] Die Szene ist ausführlich berichtet bei Litzmann, II, S. 121 u. 122.

[2] Litzmann, II, S. 122 u. 123.

[3] Besonders trafen sie in gegenseitiger Nichtschätzung Meyerbeers zusammen.

[4] Vergl. Briefe, N. F. 2. Aufl. S. 281 u. 521.

[5] z. B. über Sterndale-Bennet, Ferd. Hiller, Gade, auch Mendelssohn u. a. m.

[6] Einzelheiten dieses Verkehrs bei Litzmann, II, S. 113—120, 147, 208 f. Vergl. auch d. B., S. 373 f.

Kurz nach Beginn des Jahres 1845 wendete sich Schumann wieder seinen musikalischen Arbeiten zu. Zunächst begann er mit Clara kontrapunktische Studien, die ihn bald zu eigenen gleichartigen Gestaltungen anregten. Das Kompositionsverzeichnis enthält darauf bezüglich folgende Notizen: „1845 (Dresden) Viele kontrapunktische Arbeiten [1]. — Vier Fugen für das Pianoforte (op. 72). — Studien für den Pedalflügel 1. Heft (op. 56). — 6 Fugen über den Namen Bach für Orgel (op. 60). — Skizzen für den Pedalflügel (op. 58). Intermezzo und Rondo, Finale als Schluß meiner Phantasie für Pianoforte — als Konzert (op. 54) erschienen [2]. — Symphonie für Orchester in C-Dur skizziert."

Auch hier zeigt sich wiederum, obwohl zum letztenmal in so ausgesprochener Weise, das Beharren in einseitigem künstlerischem Schaffen; in diesem Falle ist es aber, da die Mehrzahl der eben genannten Arbeiten dem strengen Stil angehört, ganz augenfällig, daß Schumann eine noch freiere Handhabung des Formellen erstrebte, als ihm bereits zu Gebote stand. Er erlangte dadurch noch bei weitem mehr das Vermögen, in durchaus spontaner Weise charakteristische, für höhere kontrapunktische Zwecke geeignete Ideen zu erfinden, ohne dies gerade absichtlich zu wollen, was ihm denn in einem gewissen Sinne für die weiterhin zu unternehmenden komplizierteren Schöpfungen wesentlich zustatten kam. Über diese Fähigkeit äußerte er gelegentlich: „es ist mir selbst eigentümlich und wunderbar, daß fast jedes Motiv, welches sich in meinem Innern heranbildet, die Eigenschaften für mannigfache kontrapunktische Kombinationen mit sich bringt, ohne daß ich im entferntesten auch nur daran denke, Themen zu formieren, welche die Anwendung des strengen Stiles in dieser oder jener Weise zulassen. Es gibt sich unwillkürlich von selbst, ohne Reflexion, und hat etwas Naturwüchsiges."

Die Studien op. 56 und die Skizzen op. 58 für den Pedalflügel [3] sind anziehend durch das Kombinatorische wie durch das

[1] Der in op. 124 unter Nr. 20 abgedruckte Kanon gehört dazu.

[2] Komponiert nach Ausweis des Handexemplares Mai und Juli 1845.

[3] Der Pedalflügel hat keine größere Verbreitung gewonnen. Veranlassung zu den obigen Kompositionen mag Schumann speziell durch Einführung eines Pedalflügels bei der Leipziger Musikschule für die Schüler der Orgelklasse empfangen haben. Nach den Angaben von Claras Tagebuch mietete er am 24. April 1845 ein Pedal zu seinem Flügel, „was uns viel Vergnügen schaffte. Der Zweck war uns hauptsächlich, für das Orgelspiel zu üben". Beide Gatten

Erfinderische. Die ersteren haben aber ungleich mehr Bedeutung als die zweiten; manches in ihnen klingt ziemlich stark an Bachsche Kunst an, die Schumann dabei besonders vorgeschwebt haben mag. Von den beiden Fugenwerken op. 72[1] und 60 gebührt dem letzteren, welches 6 Fugen auf den Namen B a ch enthält, eine außerordentliche Anerkennung. Namentlich die fünf ersten Fugen lassen eine so sichere und meisterliche Handhabung der strengsten Kunstformen erkennen, daß Schumann schon allein durch diese vollen Anspruch auf den Namen eines tiefsinnigen Kontrapunktisten hat. Und wenn er auch hier, wie in vielen anderen seiner Werke das Streben erkennen läßt, durch einzelne formelle Modifikationen neugestaltend zu wirken, so bleibt er doch in der Hauptsache den Traditionen der Kunst treu. Dabei offenbaren diese Arbeiten eine mannigfaltige Bildkraft auf ein und dieselben vier Noten. Der Grundton ist in allen 6 Stücken voneinander abweichend, und, was immer als Hauptsache gelten muß, von poetischer Stimmung. Es sind eben ernste Charakterstücke. Die sechste Fuge scheint ein zugunsten der Praxis vielleicht nicht ganz lösbares Problem zu bieten, weil die darin zur Anwendung gebrachte gemischte Bewegung auf der Orgel die klare Darstellbarkeit in Frage stellen dürfte. An Whistling, der diese Fugen verlegte, schrieb Schumann über dieselben: „Es ist dies eine Arbeit, an der ich das ganze vorige Jahr [1845] gearbeitet, um es in etwas des hohen Namens, den es (sie) trägt, würdig zu machen, eine Arbeit, von der ich glaube, daß sie meine anderen vielleicht am längsten überleben wird.“ In derselben Zuschrift bemerkt

glaubten, die betreffenden Kompositionen würden als „etwas ganz Neues“ großen Anklang finden, berücksichtigten aber nicht, daß das Instrument nicht leicht in einem Privathause zu finden sein würde. Whistling tat dies anscheinend, da er nur ungern die beiden Werke verlegte. Schumann verpflichtete ihn sogar zum vorläufigen Schweigen, sonst „schnappt einem der erste beste die Idee auf und weg. ... Offen gesagt, ich lege einiges Gewicht auf die Idee und glaube, daß sie mit der Zeit einen neuen Schwung in die Klaviermusik bringen könnte. Ganz wundervolle Effekte lassen sich damit machen. ...“ Man kann übrigens sehr wohl die von Schumann für den Pedalflügel verfaßten Stücke auf einem gewöhnlichen Klavier ausführen, indem man einen zweiten Spieler die Pedalstimme eine Oktave tiefer übernehmen läßt. Op. 56 erschien im Oktober 1845 und op. 58 im August 1846.

[1] Die vier Fugen op. 72 offerierte Schumann dem Musikverleger André in Offenbach, indem er ihm schrieb: „es sind, so glaube ich wenigstens, Charakterstücke nur in strengerer Form“. André lehnte die Herausgabe des Werkes ab, welches dann im Oktober 1850 bei Whistling in Leipzig erschien.

Schumann dann noch, daß die Fugen „auch auf dem Klavier gut ausführbar", und „zum Teil sehr brillant" seien. Diese Fugen wurden im Januar 1847 veröffentlicht.

Schumann wünschte eine fachmännische Besprechung dieses Werkes, und wandte sich daher an den Organisten C. F. Becker, welcher gelegentlich Beiträge für Schumanns Zeitschrift für Musik geliefert hatte, mit folgender Zuschrift: „Beifolgendes Heft Ihnen zu schicken war schon längst meine Absicht. Erst heute komme ich dazu. Bietet Ihnen das Opus Interesse genug, um etwas darüber zu sagen in einer der beiden Zeitungen, so soll es mich freuen. An Fleiß und Mühe hat es meinerseits nicht gefehlt; an keiner meiner Kompositionen habe ich so lange gefeilt und gearbeitet, sie des hohen Namens, den sie führt, nicht ganz unwürdig zu machen. Möchten Sie in Erinnerung alter Zeiten und treuer Mitgenossenschaft die Sendung mit freundlichen Augen betrachten!"

Becker verhielt sich passiv, war wohl auch nicht der rechte Mann für eine solche Aufgabe, da ihm, wie Schumann einmal äußerte, Bach, Pachelbel und sein eigenes Ich ziemlich gleich viel galten.

Das Klavierkonzert op. 54, dessen erster Satz („Phantasie" benannt) bereits 1841 geschrieben wurde[1], ist ein Meisterwerk in jeder Hinsicht. Für Schumanns Naturell lag es begreiflicherweise sehr nahe, das „Konzert" im Anschluß an Beethoven zu behandeln. Wenn er nun auch hier wieder, wie in der Symphonie, sich durchaus selbständig zeigt, und sowohl hinsichtlich der formellen Gestaltung, sowie des eigentümlichen zur Darstellung gebrachten Gehaltes, seinen besonderen Weg geht, so läßt sich doch nicht verkennen, daß das in seinem A-Moll-Konzert entschieden in den Vordergrund tretende symphonische Element auf Beethoven zurückdeutet. Besonders ist dabei an dessen imposantes Es-Dur-Konzert zu erinnern, welches trotz wirksamster, ja glänzendster Herausstellung des Soloinstrumentes noch mehr den symphonischen Charakter festhält, wie die übrigen gleichartigen Kompositionen des Großmeisters der Instrumentalmusik.

Hauptsächlich macht sich die symphonische Behandlung im ersten Satz von Schumanns Klavierkonzert geltend. In demselben sind die leitenden Gedanken zur Hauptsache dem ersten Thema entnommen, welches in den verschiedenartigsten, rhythmisch wie metrisch auf

[1] Schumann beabsichtigte dieses Stück allein als op. 48 zu veröffentlichen; es kam aber nicht dazu, und so benutzte er es als ersten Satz zu seinem Klavierkonzert op. 54.

überraschende Weise modifizierten Wandlungen zum Vorschein kommt. Alles ist höchst wirksam angeordnet. Die Klavierpartie, ohne gerade in virtuosem Sinne besonders brillant zu sein, behauptet einerseits neben dem reich bedachten Orchester die volle Selbständigkeit, während sie anderseits sich mit demselben in schönster Weise, auch da, wo nur die Figuration vorwaltet, zu einem organischen Ganzen verbindet. Dieses Ganze ist in mancher Beziehung wesentlich abweichend von den seither befolgten Normen der Sonatenform; so namentlich durch die Einführung des schwärmerischen „Andante espressivo" inmitten des Allegros. Allein da die Formgebung durchweg übersichtlich und klar gehalten ist, so hat Schumann recht, von der Tradition einmal abzugehen, um so mehr, als die Neuerung durch den natürlich sich entwickelnden Gedankengang motiviert wird. Im Grunde erweist sich die von Schumann ursprünglich gewählte Bezeichnung für dies erste Stück zutreffend, denn dasselbe hat in der Tat sehr viel von dem Wesen einer „Phantasie" an sich, und erinnert dadurch an so manche Klavierkomposition seiner ersten schöpferischen Periode, nur daß hier alles noch meisterlicher gestaltet ist.

Auch der zweite Satz, als „Intermezzo" bezeichnet, unterscheidet sich insofern vom Herkommen, als man an dessen Stelle ein Stück im langsamen Zeitmaß gewohnt ist. Allein der Umstand, daß das erste Allegro bereits ein solches enthält, läßt die hier gemachte Ausnahme von der Regel völlig gerechtfertigt erscheinen. Dem großenteils leidenschaftlich erregten, in dem „Andante espressivo" jedoch überaus schwärmerisch gehaltenen ersten Stück, ist hier als Gegensatz ein feingestaltetes Tonspiel von graziösem Charakter gegenübergestellt. Dasselbe beginnt mit einer aus dem Hauptthema des ersten Satzes abgeleiteten kleinen Figur, welche mit Ausnahme des gesanglich schönen Mittelsatzes im Verlaufe des zierlich-anmutigen Musikstückes auf sinnreiche Art durchgeführt ist. Dieser lediglich aus vier Tönen gebildeten Figur ist auch im letzten Stück eine nicht zu verkennende Bedeutung gegeben: sie erscheint sogleich im zweiten Takt des Final-Themas, um dann noch öfters wiederzukehren. Dadurch erhalten alle drei Teile der Komposition ein gemeinsames und sozusagen inneres Bindeglied. Eine besondere Beziehung zum Thema des ersten Allegros ist dem Schluß des Intermezzos beim Übergange in das Finale durch die den Holzbläsern zuerteilte Tonphrase gegeben.

Der an die Rondoform erinnernde letzte Satz bietet, im besonderen betrachtet, einen großen Reichtum an interessanten Details, nament-

lich im Hinblick auf die ziemlich komplizierten rhythmischen Verhältnisse. Die geistreiche Verbindung des $^2/_4$- mit dem $^3/_4$-Takt nach dem Eintritt des zweiten Themas hat indessen bei aller Feinheit und originellen Fassung in einzelnen Momenten etwas für den natürlichen Gedankenfluß Hemmendes. Im übrigen ist das prächtige Stück jovial, von heiterster Laune beseelt, und daher auch gleich den vorhergehenden Teilen von zündender Wirkung. Die entsprechende Darstellung des ganzen Werkes bietet jedoch ungewöhnliche Schwierigkeiten und verlangt vom Spieler nicht allein volle Beherrschung der Klaviatur, sondern ebensosehr eine hohe musikalische Intelligenz[1].

Die C-Dur-Symphonie op. 61 endlich, der Entstehung nach die dritte, ist als eine glücklich gesteigerte Fortsetzung der im Jahre 1841 unternommenen symphonischen Schöpfungen zu betrachten. Zu Ende des Sommers 1845 (vermutlich im September) erließ Schumann folgende Mitteilung an Mendelssohn: „In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C); ich weiß nicht, was daraus werden wird." Was damals in Schumanns Phantasie vorging, ist auf die Einleitung seiner C-Dur-Symphonie zu beziehen, deren Grundidee ursprünglich zu etwas anderem bestimmt war, wie er einmal gesprächsweise in Düsseldorf äußerte. Er fügte hinzu, daß die bald darauf projektierte Symphonie, für welche dann eben jene im Werden begriffene Eingebung, über die er seinem Kunstgenossen berichtete, zur Introduktion benutzt wurde, in die Zeit seines krankhaften Zustandes gefallen sei. „Ich skizzierte sie, so fuhr er fort, als ich physisch noch sehr leidend war, ja ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influiert hat und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte. Der erste Satz ist voll dieses Kampfes und in seinem Charakter sehr launenhaft, widerspenstig." Übereinstimmend hiermit schrieb Schumann (2. April 1849) dem Musikdirektor Otten in Hamburg: „Die Symphonie schrieb ich im Dezember[2] 1845, noch halb krank;

[1] Das A-Moll-Konzert erlebte seine erste Aufführung unter Mitwirkung der Gattin Schumanns am 1. Januar 1846 im Leipziger Gewandhauskonzert. Auf der am vorhergehenden Tage dazu abgehaltenen Probe fanden sich die Orchesterspieler nicht sogleich in den ungewohnten komplizierten Rhythmus S. 87 der Partitur usw., worauf Ferd. David denselben verdrossen zurief, daß dergleichen doch nichts besonderes sei, da es ja in jedem Straußschen Walzer vorkäme. Das Konzert erschien zunächst (August 1846) nur in Stimmen. Die Partitur wurde erst im Oktober 1862 ediert.

[2] Nach Ausweis des Handexemplars vom 12.—28. Dezember.

mir ists, als müßte man ihr dies anhören. Erst im letzten Satz fing ich an, mich wieder zu fühlen. Wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber, wie gesagt, erinnert sie mich an eine dunkle Zeit. Daß trotzdem auch solche Schmerzensklänge Interesse wecken können, zeigt mir Ihre Teilnahme. Alles, was Sie darüber sagen, zeigt mir, wie genau Sie die Musik kennen, und daß Ihnen auch mein melancholischer Fagott im Adagio, den ich allerdings mit besonderer Vorliebe an jener Stelle hingeschrieben habe, nicht entgangen ist, hat mir am meisten Freude gemacht."

Die Richtigkeit der vorstehenden Äußerungen leuchtet ein, wenn man sich gewisse Partien des ersten Allegros und des Scherzos dieser Komposition vergegenwärtigt. Allein es wird dadurch doch weiter nichts bezeugt, als daß Schumann bei Inangriffnahme dieses Werkes körperlich leidend war. Wichtiger ist die Tatsache, daß unser Meister diesen Zustand durch seine außerordentliche Willenskraft geistig besiegte, und trotz großer Angegriffenheit ein Werk zu schaffen vermochte, welches als eines der glänzendsten Zeugnisse für seine geniale Begabung dasteht. Unbedenklich darf die C-Dur-Symphonie[1] als die bedeutendste Leistung Schumanns in diesem Fache bezeichnet werden. Ein mannhaft straffer, kräftigst aufstrebender Zug, dem sich hier und da eine gewisse, keineswegs störend wirkende Herbheit beimischt, bildet den Grundcharakter dieser Symphonie, welche überdies reifer in ihrer Totalität und dazu auch orchestraler gehalten ist, wie die schon betrachteten. Was derselben in rein musikalischer Beziehung einen hohen Kunstwert verleiht, ist die in ihr niedergelegte tief kombinatorische Gedankenarbeit, welche vielfach eine wichtige Rolle spielt, ohne doch die kühn gezogenen Konturen des Ideenganges irgendwie zu überwuchern oder zu verdunkeln.

Dies zeigt besonders das erste Allegro, dessen Themen nebst deren Entfaltung hauptsächlich aus der Einleitung „Sostenuto assai" abgeleitet sind. So ist der ganze Anfang des Allegros aus dem zweiten Gliede des A-Moll-Motivs der Introduktion entwickelt. Weiterhin kommt auch der 15. und 16. Takt der Einleitung als Zwischensatz zur Verwendung; und kurz vor der Reprise des ersten Teiles begegnen wir der uns schon von dem Anfangstakt der Symphonie

[1] Sie erschien im Januar 1848. Seine erste Aufführung erlebte das Werk am 5. November 1846 im Gewandhauskonzert zu Leipzig. Vergl. darüber S. 371 und 372.

der bekannten Figur in Viertelbewegung. Dies alles, wie Schumann getan, in knappster Form so darzustellen, daß es als wohlgegliedertes organisches Ganze erscheint, ist eben die zu bewundernde Kunst des Meisters.

Der zweite Teil des ersten Satzes ist nicht minder anziehend durch die in ihm vollzogene thematische Arbeit. Nachdem die beiden Grundgedanken des ersten Teiles nochmals in neuer Beleuchtung nacheinander aufgetreten sind, erfolgt die Durchführung des schon erwähnten A-Moll-Motivs der Einleitung, sowie des gleich zu Anfang derselben auftretenden Quintenintervalls in geistreicher Verbindung mit der aufstrebenden Sechzehnteilfigur des Streichquartetts, die wir auch bereits im ersten Teil gehört haben. In ziemlich weit ausschweifender Modulation ist diese Durchführung zwar für die Holzbläser hinsichtlich der Intonation etwas diffizil, aber dabei äußerst feinsinnig und spirituell gedacht. Die sich daranschließende, zum ersten Thema zurückführende, breit ausgeführte Periode entwickelt sich aus den uns schon bekannten Elementen mit einer, an Beethoven gemahnenden Energie in unausgesetzter Steigerung bis zu dem plötzlich im Piano eintretenden Orgelpunkt auf G, über welchem nun in reicher Harmonisierung die Viertelbewegung des ersten Taktes der Einleitung ausgesponnen wird. Die sehr eigentümliche Wirkung dieser Stelle erhält noch einen besonderen Tonreiz dadurch, daß die Holzbläser jene von Geigen und Bratschen ausgeführten Tonfolgen in leicht nachschlagenden, und wie Tautropfen niederfallenden Achteln begleiten. Alsdann mit kurzer, sehr entschiedener Wendung im schnell anwachsenden Crescendo tritt aufs neue das erste Thema, diesmal mit Aufbietung aller vorhandenen Instrumentalmittel und in größter, selbstbewußter Kraft ein, worauf sich mit modulatorischen Änderungen der erste Teil des Allegros in üblicher Weise wiederholt[1]. Beschleunigten Tempos führt die, gedanklich auf das Vorhergehende sich beziehende Coda den Satz in ungestüm vorwärts drängender Weise zu Ende. Ein markiger, stolz sich erhebender und in sich fest gefügter Tonbau steht vor uns, der mit ingeniöser Benutzung von einigen, auf den ersten Blick unscheinbaren Bruchteilen der stimmungsvollen und spannenden Introduktion aufgeführt ist. Die dabei befolgte Methode der Gestaltung könnte man durchaus neu nennen, wenn nicht schon der erste Satz

[1] Über den letzten Teil der Durchführung äußerte Schumann einmal in Düsseldorf: „Selten ist mir ein Rückgang so gelungen, als der im ersten Satz".

von Beethovens vierter Symphonie annähernd ein Beispiel dafür darböte. Die demselben vorangestellte Einleitung deutet mehr oder minder auf die Hauptmotive des folgenden Allegros hin; und wenn es auch noch nicht mit der Prägnanz geschieht, wie in der fraglichen Symphonie Schumanns, so ist von dem älteren Meister doch ein deutlicher Fingerzeig für eine derartige Behandlung gegeben. Schumanns Leistung kann indessen dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt werden.

Das Scherzo ist als Fortsetzung der dem ersten Stück eigenen Stimmung zu betrachten: die in scharf zugespitzten und eckigen Bewegungen gezogenen Linien der vom Geigerchor ausgeführten und von andern Instrumenten teilweise unterstützten Figuration, welche ununterbrochen fortläuft, kehrt mit einer Art verbissenem Humor immer wieder auf ein und denselben Punkt zurück, wodurch das Stück den Charakter einer hartnäckigen Eigenwilligkeit erhält. Die Führung des Gedankenganges, welcher bis zu vollständiger Plastik herausgearbeitet ist, darf als eine höchst meisterhafte bezeichnet werden. Das in der Durtonart der Oberdominant von der gewählten Haupttonart stehende, mild versöhnende Trio tut doppelt wohl auf diesen heftigen Gefühlsausbruch, der alsbald wiederkehrt, um dann von dem zweiten noch besänftigender wirkenden Trio abgelöst zu werden. Der Grundgedanke desselben steht in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem 11.—13. Takt des ersten Trios, so daß auch hier eine Ideenverbindung erkennbar ist, die für Schumanns kombinatorisches Schaffen charakteristisch erscheint. Die Gestaltung im einzelnen ist übrigens von sorgsamster Durchbildung: es sei nur an die feinsinnigen Übergänge von beiden Trios in das Scherzo erinnert, welches nach der dritten Wiederholung den ganzen Satz mit einer im energisch angespanntesten Ausdruck sich ergehenden, schwungvoll auslaufenden Coda abschließt.

Das dadurch stark erregte und in Vibration versetzte Gefühl bedingt mit Naturnotwendigkeit einen Gegensatz, den uns der Tondichter denn auch in dem folgenden Adagio, einem herrlichen Stücke, gibt. Eine tief empfundene, aus schwermutvoller Stimmung hervorgegangene Kantilene, der sich eine leise Wehmut beimischt, beginnt in den Geigen und geht dann in die Oboe über. Hoffnungbelebende Hornklänge ertönen. Doch die dem Stück zugrunde liegende Gefühlstonart hält an. Wiederum wird das erste Motiv nacheinander von der Klarinette, Flöte und Fagott, sowie von der Oboe in Ver-

bindung mit den genannten Instrumenten ergriffen und vorgetragen. Da, mit dem Eintritt des As-Dur, kommt ein lichter Moment, in welchem das gefesselte Gemüt frei aufatmen will. Die erste Geige, von der zweiten in der tieferen Oktave unterstützt, steigt aufwärts, und in hoher Lage angelangt, löst sich die Melodie in eine Trillerkette auf, welche in die ursprüngliche Stimmung allmählich zurückleitet. Grüblerisch versenkt sich der Tondichter in einen kontrapunktisch geführten Pianissimosatz, welcher nach zwölf Takten vom anfänglichen Thema in kunstvoller Weise überbaut wird. Alsdann tritt mild ernst im klaren C-Dur Beruhigung ein, und wie nun die Geigen abermals emporsteigen, da wird es hell und heller im Gemüt. Taucht auch danach, wie aus der Ferne, nochmals ein wehmütiger Anklang auf, der sich in den tiefliegenden Bässen verliert, so schließt doch das wunderbar schöne Stück in ruhig gefaßter Haltung.

Wenn der lyrisch elegische Ton, in welchem das Adagio großenteils gehalten ist, noch als ein letzter Ausfluß jener Stimmung zu bezeichnen sein dürfte, aus welcher die beiden ersten Sätze hervorgegangen sind, so erhebt der Tondichter sich dagegen im Finale wieder zur Lebensfreudigkeit. Ein frisches Tun und Treiben entfaltet sich da in ungebundener Heiterkeit, und in raschem Wechsel ziehen mannigfache Bilder des Frohsinns an uns vorüber. Selbst der Zwischensatz ernsteren Charakters, dessen melodisches Motiv zuerst von der Klarinette vorgetragen wird, hat durch seine Leidenschaftlichkeit etwas äußerst Lebenskräftiges, so daß wir durch denselben nicht der Grundstimmung des Satzes entfremdet werden. So geht es fort bis zu jener Stelle, bei welcher der Strom der Empfindung durch eine Fermate plötzlich zum Stillstand gebracht wird. Und nun stimmt der Meister in frommen Tönen einen Hymnus zum Dank für die wiedergewonnene Genesung an: es ist eine einfach schlichte, durch das Vorhergehende schon vorbereitete Melodie[1] von rührendem Ausdruck, die er zuerst, wie leise summend, vor sich hin

[1] Bemerkenswert ist es, wie ein und dasselbe Motiv von verschiedenen Meistern benutzt worden, ohne daß dabei von einem Plagiat die Rede sein kann. Die vier ersten Takte des von Schumann im letzten Satze seiner C-Dur-Symphonie gebrachten melodischen Motivs,



singt, und die dann in verschiedenartigster Weise, nur einmal durch eine bedeutungsvolle Reminiszenz des ersten Satzes unterbrochen, bis zum stolz und kraftvoll hinausgeführten Schluß intoniert wird. Das Finale dieser Symphonie zeigt übrigens in formeller Hinsicht eine freiere Gestaltung; es hat etwas Phantasieartiges.

Nach der Fertigstellung der C-Dur-Symphonie hegte Schumann das Verlangen, sie baldigst vom Orchester des Leipziger Gewandhauses zu hören. „Wenn die Notenschreiber", sagte er brieflich (27. Oktober 1846) Mendelssohn, „hier Wort halten, so hoffe ich die Symphonie noch bis zum 5. Konzert fertig zu bringen. Eine Freude sollte mirs sein". Das fragliche Konzert fand am 5. November statt, und in demselben wurde die C-Dur-Symphonie unter Mendelssohns Meisterleitung zum erstenmal in Gegenwart des Komponisten, welcher auch auf der Probe anwesend war, zur Aufführung gebracht. Schumann zeigte sich außerordentlich befriedigt von der sorgfältigst vorbereiteten Wiedergabe seines Werkes, welches für ihn im Hinblick auf die Umstände, unter welchen es entstanden war, eine besondere Bedeutung haben mußte. Daß er es hochhielt, beweist eine gegen Verhulst getane Äußerung. Dieser fragte ihn nämlich um seine Meinung über die Symphonie, worauf Schumann antwortete, er denke, es sei „so 'ne rechte Jupiter". Bekanntlich hat man Mozarts C-Dur-Symphonie mit der Fuge diesen Namen gegeben. Schumann hat aber mit jener Äußerung sein Werk schwerlich mit dem Mozartschen in Parallele stellen wollen. Lediglich wollte er wohl nur gleichnisweise die Energie des Ausdrucks bezeichnen, welche in einigen Teilen seiner Schöpfung hervortritt.

welche schon im Finale seines zweiten Streichquartetts, Takt 36 und 37, auftauchen, kommen mit geringer Abweichung auch in dem letzten Stücke des Liederkreises von Beethoven an die „ferne Geliebte", sowie im Andante von Mendelssohns Symphoniekantate vor. Hier folgendermaßen:



Ein verwandtes Motiv findet sich in dem Rondo von Haydns Klaviertrio (C-Dur Nr. 26), wo es im 15. Takte heißt:



Die Kompositionen der Jahre 1846—1848.

Das Jahr 1846 war für Schumann in quantitativer Hinsicht nicht sonderlich ergiebig, sein Kompositionsverzeichnis nennt außer der Vollendung der C-Dur-Symphonie nur noch die Chorlieder op. 55 und 59[1]. Von den letzteren wurde wenigstens op. 55 ziemlich gleich am Jahresanfang komponiert. Die Vollendung der Symphonie jedoch nahm wegen Schumanns abermals angegriffener Gesundheit, aus der auch die geringe Werkzahl dieses Jahres zu erklären ist, ziemlich lange Zeit in Anspruch, nachdem, wie wir sahen, die Skizze ganz vom 12.—28. Dezember des Vorjahres entstanden war. Schon am 12. Februar begann Schumann mit der Instrumentation des Werkes, mußte aber im März und nochmals im Mai davon abstehen. Ein — später wieder aufgegebener — literarischer Plan, die „Biographie eines Davidsbündlers" und Bemühungen wegen eines Operntextes bildeten eine Art Ablenkung. Wirkliche Besserung brachten ihm die im Sommer gebrauchten Seebäder von Norderney, und am 19. Oktober wurde die Instrumentation der Symphonie beendet. Doch nahm Schumann nach der, wie bereits erzählt am 5. November erfolgten Erstaufführung noch „mancherlei sehr gute Änderungen" mit seiner Schöpfung vor. Am 16. November wurde sie dann in dieser definitiven Gestalt wiederholt[2].

Im Gefühle der gewonnenen Kräftigung unternahmen Schumann und seine Gattin am 24. November desselben Jahres eine Reise nach Wien, wo sie ziemlich zwei Monate blieben. Die stillen Hoffnungen, die sie dabei gehegt, wurden freilich nicht erfüllt, im Gegenteil schieden sie im ganzen enttäuscht. „Mit wie anderen Gefühlen fuhren wir aus Wien ab, als wir bei unserer Ankunft gehabt hatten", schrieb Clara ins Tagebuch. „Dort hatten wir geglaubt, unser künftiges Asyl zu finden, und jetzt war uns so gänzlich alle Lust geschwunden".

[1] Op. 55 erschien im Juni 1847, op. 59 im Februar 1848. In Schumanns Kompositionsverzeichnis sind bei op. 59 fünf Lieder vermerkt; die gedruckte Ausgabe dieses Werkes enthält nur vier Nummern.

[2] Bei Litzmann (II, S. 80 Anm.) findet sich Näheres über eine gelegentlich dieser beiden Aufführungen zwischen Schumann und Mendelssohn, der die Symphonie dirigierte, hervorgerufene, übrigens vorübergehende und für das Verhältnis beider Künstler belanglos gebliebene Verstimmung.

Vor allen Dingen hatten sie die bittere Erfahrung gemacht, daß das Wiener Publikum — die vereinzelten Ausnahmen konnten nicht darüber hinwegtäuschen — Schumanns Musik, selbst so herrliche Werke wie das Quintett, das Klavierkonzert und die B-Dur-Symphonie, in keiner Weise gebührend zu würdigen verstand. Über einen Achtungserfolg heraus kam es nicht, nur das Quintett machte einigermaßen eine Ausnahme. Es bewahrheitete sich in diesem, wie in manchen anderen Fällen, was Schumann später einmal mit Bezug auf seine Kompositionen gegen Debrois van Bruyck aussprach: „Ich bin es gewohnt, bei ersten Bekanntschaften verkannt zu werden", denn die betreffenden Schöpfungen kamen in Wien zum erstenmal zu Gehör. Claras Spiel wurde beifälliger aufgenommen, aber entfernt nicht mit dem Enthusiasmus, der ihr bei ihrem ersten Wiener Aufenthalt als Mädchen zuteil geworden war. Und das gerade, weil ihre Kunstauffassung jetzt ungleich reifer und tiefer war, was sich bereits in der Wahl der Kompositionen (hauptsächlich Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn) kundgab. Für die meisten der damaligen Wiener waren dies Perlen in der bekannten unzweckmäßigen Verwendung.

Man gab dergestalt vier Konzerte, am 10. und 15. Dezember, am 1. Januar, in dem Schumann sein Klavierkonzert und die Symphonie in B selbst dirigierte[1], und eines am 10. Januar. Der Erfolg dieses letzten Konzertes freilich war äußerlich glänzend, der Saal war ausverkauft, der Ertrag deckte die ganze Reise und ließ noch einen Rest von 300 Talern. Aber der Zauber, der hier gewirkt hatte, war nicht Claras Spiel oder Roberts Tonpoesie, sondern die Stimme von Jenny Lind, die kurz zuvor in Wien angekommen war und in Erwiderung einer früheren Freundlichkeit Claras, die kurz vorher in Leipzig in einem Konzerte von ihr mitgewirkt[2], einige Lieder in dem Konzerte sang.

[1] Dieses Konzert brachte fast 100 Gulden Unkosten, von den beiden vorhergehenden das erste „einige Dukaten über die Kosten", das zweite gerade die Kosten! — Hanslick erzählt, das dritte Konzert betreffend: „Nach dem Konzert waren wir noch mit Schumann zusammen, ich und noch zwei brave verständnisvolle Schumannverehrer. Die Minuten verflossen in einem unbehaglichen Stillschweigen, da jeder von uns gedrückt war von der lauen Aufnahme dieses so herrlichen Musikabends. Clara brach zuerst das Schweigen, indem sie über die Kälte und Undankbarkeit des Publikums bitter klagte. Was wir anderen auch Beschwichtigendes zu sagen vermochten, es steigerte nur ihren lauten Mißmut. Da sprach Schumann die uns unvergeßlichen Worte: „Beruhige dich, liebe Clara, in zehn Jahren ist das alles anders!"

[2] Auf Mendelssohns Bitte. Bei dieser Gelegenheit lernten sich beide Künstlerinnen kennen. Es war am 12. April 1846. Vergl. Litzmann, II, S. 114 f.

Schumann war diesmal, weit mehr als im Sommer, wo er sie bei einem Besuch in Hamburg[1] kennen gelernt, von der „lieben, herrlichen Künstlerin" entzückt, über die er weiter im Tagebuch vermerkt: „Dies klare Verständnis von Musik und Text [seiner Lieder] im ersten Nu des Überlesens, diese einfach-natürliche und tiefste Auffassung zugleich auf das Erstemalsehen der Komposition habe ich in dieser Vollkommenheit noch nicht angetroffen."

Anderer anregender Verkehr ergab sich mit Schumanns altem Freunde Fischhof, mit Vesque v. Püttlingen, mit Adalbert Stifter und besonders mit Grillparzer, der seinerzeit Clara in Wien mit einem anmutigen Gedicht gefeiert und aufs höchste beglückt hatte[2]. Auch ein halb komisches Intermezzo fehlte nicht, da Schumann am 12. Dezember in der Künstlergesellschaft Konkordia mit Meyerbeer zusammentraf[3].

Es erübrigt zu berichten, daß in Schumanns Wiener Behausung am 26. Dezember und 15. Januar zwei Matineen vor geladenem Publikum stattfanden, in der von Werken Schumanns das Klavierquartett, das dritte Streichquartett und Eichendorffsche Lieder bei Anwesenheit des Dichters dargeboten wurden.

Auf der Rückreise, die am 21. Januar angetreten wurde, wurden noch ein Konzert in Brünn und zwei in Prag veranstaltet, deren warme Aufnahme beide Gatten auf die Wiener Kühle wohltuend berührte. Denn es wurden Schumann nach Aufführung des Klavierquintetts sowie des wiederum von ihm selbst dirigierten Klavierkonzertes begeisterte Ovationen zuteil. — Am 4. Februar trafen die Reisenden in Dresden wieder ein.

Aber schon nach wenigen Tagen, am 10. Februar, knüpfte sich an die Exkursion nach dem Süden eine solche nach Norden. Die Berliner Singakademie hatte eine Aufführung der Peri vorbereitet. Leider wurde Schumann das an sich erfreuliche Ereignis nicht in angenehmer Art und Weise zuteil. Vielmehr hatte er mit unleidlichen, durch das Benehmen zweier Solisten hervorgerufenen Widerwärtigkeiten[4] zu kämpfen, die die ganze Aufführung in Frage stellten und schließlich wenigstens aufs empfindlichste schädigten. Schumann schrieb über die Aufführung am 20. Februar 1847 von Berlin aus an Brendel: „Sie

[1] Gelegentlich der S. 372 erwähnten Reise nach Norderney.

[2] Litzmann, I, S. 170 f.

[3] Litzmann, II, S. 149.

[4] Ausführliches berichtet Litzmann, II, S. 155 f. nach dem Tagebuch.

war eine übereilte; auch wollte ich mich von der Selber-Direktion zurückziehen, tat es aber, um nicht noch mehr Verwirrung anzurichten, dennoch nicht. Einige der Chöre gingen vortrefflich, das Orchester hielt sich leidlich — aber die Solopartien! namentlich Peri und der Tenor! In solcher Stadt gegen (hohe) Eintrittspreise dem Publikum so mangelhafte Leistungen zu bieten! Die Schuld lag aber (an) den Launen zweier Theaterkünstler, der Tuczek und des Herrn Kraus, die zwei Tage vor der Aufführung plötzlich absagten — perfider Weise — so daß die Tenor- und Sopranpartie von zwei Dilettanten übernommen werden mußten. Kaum die Noten trafen sie — von anderem gar nicht zu reden. So hat denn die Komposition auf viele einzelne wohl gewirkt — die Romantik, der orientalische Charakter war nicht ganz zu zerstören; im ganzen ist sie aber nicht in ihrer Totalwirkung verstanden worden.

Sie haben nun, wie ich höre, in L(eipzig) Gelegenheit, die Peri zu hören — und da wollte ich Sie nur recht bitten, der lieblichen Fee Ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Es hängt Herzblut an dieser Arbeit. Namentlich zwei Vorwürfen, die ihr hier gemacht werden — der Mangel an Rezitativen, und die fortlaufende Aneinanderreihung der Musikstücke —, die mir gerade Vorzüge der Arbeit, ein wahrer formeller Fortschritt zu sein scheinen — wünscht' ich, daß Sie sie ins Auge faßten. Rellstab, der Philister par excellence, hat sie (die Vorwürfe) gemacht, im übrigen manches gut gefunden."

Eine zweite Aufführung, an die Schumann dachte, kam nicht zustande, dagegen gab Clara zwei Konzerte, am 1. und am 17. März, dazwischen fand (am 8. März) eine Matinee in ihrer Wohnung statt.

Trotzdem die Kritik auch in Berlin das Quintett (dasselbe wurde in den beiden genannten Konzerten aufgeführt) nur mit geringer Wärme aufnahm und an der Peri allerlei auszusetzen fand, fühlte sich das Künstlerpaar von der Berliner Atmosphäre angeregt, ja es wurde ernstlich erwogen, dorthin den Wohnsitz zu verlegen — ein Beweis, wie wenig Dresden ihnen bot. Aber der Plan wurde wieder aufgegeben, vor allem nach dem Tode von Mendelssohns Schwester Fanny Hensel (14. Mai 1847). Am 24. März wurde die Rückreise nach Dresden angetreten, wo sie am Abend des folgenden Tages ankamen.

Auch eines dritten Ausfluges, den Schumann mit seiner Gattin nach dreimonatlicher Ruhe Anfang Juli 1847 unternahm, ist hier

gleich zu gedenken. Er galt seiner Vaterstadt Zwickau. Man hatte dort ein kleines Musikfest[1] veranstaltet, bei welchem es namentlich auf die Aufführung einiger Werke Schumanns abgesehen war. Von diesen enthielt das Programm die zweite Symphonie C-Dur op. 61, das Klavierkonzert op. 54, gespielt von Clara Schumann, und das Chorlied „zum Abschied" op. 84. Seine Kompositionen dirigierte der Tondichter selbst; der andere Teil des Programms stand unter Leitung des städtischen Musikdirektors Dr. Emanuel Klitzsch. Es geschah alles, um die Gäste gebührend zu ehren. Auch an einem Fackelzug und einer Abendmusik fehlte es nicht[2]. Für die letztere hatte Dr. Klitzsch eigens eine Dithyrambe komponiert.

Ein für Schumann tiefschmerzliches Ereignis aus demselben Jahre war dagegen der Tod Mendelssohns, der am 4. November 1847 erfolgte. Schumann fuhr nach Leipzig und wohnte der Bestattung bei[3]. „Daß dieser Herrliche von der Erde mußte!" schreibt er am 4. Dezember an Nottebohm, und an Laurens am 23. April 1848: „Er erschien wie jenes Wunderkind einem stets um einige Zoll höher, als man selbst sich fühlte, und so gut, so bescheiden war er dabei! . . . . Man kann nicht aufhören, immer und immer wieder an ihn zu denken, von ihm zu sprechen."

Die mit den ersterwähnten Reisen des Jahres verbundene Abwechselung und Zerstreuung mochte auf Schumann einen wohltätigen Einfluß ausgeübt haben, denn es findet sich in seinem Kompositionsverzeichnis eine ziemlich bedeutende Anzahl dem Jahre 1847 angehöriger Arbeiten vermerkt, deren Reihe wortgetreu folgende ist:

„2 Romanzen von E. Mörike für 1 Singstimme mit Pianoforte op. 64[4]. Ouvertüre für Orchester zu Genoveva. — Der Schlußchor zur Szene aus Faust (Das Ewig-Weibliche zieht). (Dieses Musikstück hat, wie sämtliche noch folgende Kompositionen zum „Faust" seine Stelle in dem nach des Meisters Tode veröffentlichten Zyklus „Szenen aus Goethes Faust" in 3 Abteilungen [ohne Opuszahl] gefunden.) — Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (in D-Moll)

[1] Der Reinertrag desselben war für die Notleidenden im sächsischen Erzgebirge bestimmt. Die Aufführung sollte ursprünglich am 30. Juni stattfinden, mußte aber auf den 10. Juli verschoben werden, weil Schumanns jüngster Sohn im Alter von anderthalb Jahren am 22. Juni gestorben war.

[2] Einige weitere Einzelheiten bei Litzmann, II, S. 168.

[3] Einzelheiten nach dem Tagebuche bei Litzmann, II, S. 169 ff.

[4] Zu diesem Werk gehört, wie es im Druck erschienen ist, noch „Tragödie" von Heine. Op. 64 wurde im September 1847 veröffentlicht.

op. 63. — „Lied zum Abschied" für Chor und Blasinstrumente (op. 84)[1]. Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Cello (in F-Dur) op. 80. — Vierzeilen und Ritornelle von Rückert als Kanons für mehrstimmigen Männergesang (8 Nummern) op. 65[2]. „Zum Anfang" von Rückert für 4stimmigen Männerchor[3]. — 3 Gesänge von Eichendorff, Rückert und Klopstock für Männerchor (op. 62). — Solfeggien für Männerchor (noch nicht gedruckt). — Solfeggien für gemischten Chor (noch nicht gedruckt). — Erster Akt zur „Genoveva" fertig skizziert. — Lied von F. Hebbel für 2 Soprane und 2 Tenöre."

Die beiden in dem vorstehenden Verzeichnis aufgeführten Klaviertrios op. 63 und 80[4] sind hier als zweites und drittes notiert, weil Schumann die unter der Werkzahl 88 herausgegebenen „Phantasiestücke" ursprünglich als erstes Trio bezeichnet hatte[5]. Nachdem sich dies änderte, wurden die beiden im Jahr 1847 entstandenen Trios, wie natürlich, der Reihe nach das erste und zweite. Von denselben behauptet das während des Sommers entstandene D-Moll-Trio in Erfindung und Anlage ganz entschieden den Vorrang: es reiht sich hinsichtlich seines Kunstwertes den besten Kammermusikstücken des Meisters ebenbürtig an. Der erste, sehr ernst und teilweise sogar finster gehaltene Satz, zeigt sich von einer ans Dämonische streifenden Leidenschaft erfüllt, die im ganzen zwar beherrscht ist, aber doch bisweilen gewaltsam durchbricht. Bedeutsame Seelenprozesse sind es, die hier mit ungewöhnlicher Energie zum künstlerischen Ausdruck gelangen. Nur spärliche Lichtblicke fallen in dies nächtliche Dunkel, und doch fühlt man sich wie von einem magischen Zauber festgehalten und zum Mitgenusse hingerissen.

Wohltuend enthebt uns dieser schwülen Atmosphäre das ungemein frische, in fast übermütiger Laune sich ergehende Scherzo, welches seinen natürlichen Gegensatz in dem dazu gehörenden milden und anschmiegend zarten Trio findet. Beide Sätze stehen nicht nur in derselben Tonart, es liegt ihnen auch ein und dasselbe Motiv zugrunde; nur mit dem Unterschied, daß es im Scherzo punktiert und also im springenden Rhythmus auftritt, während es im Trio legato und

---

[1] Op. 84 erschien im Juli 1850.

[2] Die gedruckte Ausgabe dieses Werkes, welches Ende November 1847 entstand und im August 1849 herausgegeben wurde, enthielt nur sieben Nummern.

[3] Erschien im Mai 1848.

[4] Op. 63 erschien im August 1848, op. 80 im April 1850.

[5] Vergl. S. 320.

durch die Umkehr verlängert, in gleichmäßiger Viertelbewegung wieder erscheint — eine ganz originelle Idee, merkwürdig besonders dadurch, daß sich im Hinblick auf das in zwiefacher Weise benutzte Motiv keinerlei Monotonie bemerkbar macht.

Ein poetisch empfundenes in sanfter Klage sich ergehendes Adagio, dessen Mittelsatz sich zu affektvoller Empfindung erhebt, leitet zum Finale hinüber. Dieses, von schwungvollem melodischen Zuge erfüllt, ist mit Ausnahme des herabgestimmten Seitensatzes von außerordentlich feurigem Charakter und beschließt das Werk in glänzender Weise. Die Form lehnt sich, wie auch in den andern Klaviertrios des Meisters, im allgemeinen an die Überlieferungen an.

Nicht auf gleicher Höhe mit dem eben erwähnten Werk steht, als Ganzes betrachtet, das Klaviertrio op. 80 in F-Dur. Der Schwerpunkt desselben liegt in den beiden mittleren, sehr schönen und kunstvoll gestalteten Sätzen, die einen Anflug von Schwermut, gleich einem tiefen Abendrot an sich tragen, während der Anfangs- und Schlußsatz, besonders aber der letztere, obwohl lebendig und heiter, nicht eben von höherer Bedeutung sind. Immerhin ist auch hier die Hand des verehrten Meisters zu erkennen, und namentlich das erste Stück hat etwas freundlich Anmutendes, besonders in seinem Seitensatz, dessen Thema an das reizende Lied: „Dein Bildnis wunderselig" erinnert. Das Werk entstand im August-Oktober.

Die größte und bedeutsamste im Jahre 1847 begonnene, jedoch erst Anfang August 1848 völlig beendigte Arbeit, die Oper Genoveva, gibt zu mannigfachen Betrachtungen Anlaß. Wie man gesehen, dachte Schumann schon zu Beginn des Jahres 1840 ernstlich daran[1], sich auch in der gewissermaßen schwierigsten aller Kunstgattungen, der Oper, zu versuchen. Lebhaft empfand er mit anderen den vom dramatischen Gesichtspunkte aus unbefriedigenden Zustand dieser Kunstgattung in der Neuzeit, und erfüllt von dem rühmlichen Streben, redlich mitzuhelfen an einer Reinigung, Hebung und Regenerierung derselben, wünschte er auch hier seine anderweit so einflußreiche Wirksamkeit zur Geltung zu bringen. Zugleich erhob er seine Stimme gegen die bevorzugte Stellung ausländischer Opern auf der deutschen Bühne, indem er gelegentlich seiner Besprechung der Oper Thomas Riquiqui in der Zeitung sagte: „Es wird auch Zeit, daß die deutschen Komponisten den Vorwurf strafen, der ihnen seit lange gemacht wird, Italienern und Franzosen das Feld nicht auf das

[1] Vergl. S. 283 und 379 f.

tapferste überlassen zu haben[1]. Da gäb' es ein Wort zu reden, auch an die deutschen Dichter."

Wenn nun auch Schumanns nach innen gekehrtes Naturell der Bühne nur wenig entsprach, so ist doch bei einem so reich ausgestatteten Geiste der Drang nach einer Leistung für dieselbe erklärlich. Und obwohl der Meister hier nicht jenen glücklichen Erfolg erzielte, der seine sonstige produktive Tätigkeit krönte, so erscheint der Versuch, sich in der kompliziertesten gegebenen Kunstform zu betätigen, vollkommen berechtigt und begreiflich.

Während des Zeitabschnittes vom 13. März bis zum 15. Mai 1840 erstattete Schumann seiner Clara mehrfach Bericht über eine bestimmte Opernidee, welche ihn damals lebhaft beschäftigte. Die betreffenden Briefzitate, aus denen seine Absicht hervorgeht, seien nachstehend der Reihe nach mitgeteilt. Sie lauten:

„In meine Opernpläne will ich Dich ein wenig hineingucken lassen. Schicke in eine Leihbibliothek und lasse Dir den zweiten Teil der Serapionsbrüder von Hoffmann holen, darin steht die Erzählung „Doge und Dogeressa". Lies sie Dir recht fleißig durch, denke Dir alles auf den Brettern; sag' mir Deine Ansicht, Deine Bedenklichkeiten. An der Novelle gefällt mir das durchweg Noble und Natürliche. Den Text soll mir Jul. Becker[2] in Verse bringen; entworfen hab' ichs schon. Es ist mein fester Vorsatz, mir diesen Somme diese Freude zu machen, und Du wirst gewiß Deinem Dichter oft ein Labewort sprechen. Vergiß also nicht das Buch, sage aber sonst noch niemanden davon." Weiter schrieb Schumann: „Bei dem Text zur Oper stoße ich auf immer mehr Schwierigkeiten; es fehlt mir überhaupt, wenn ich Dirs sagen soll, ein deutsches, tiefes Element darin. Aber man muß sich auch anderwärts versuchen und ich will doch Hand anlegen." Und ferner: „Heute habe ich viel im Operntext gearbeitet mit großer Lust, so daß ich glaube, daß das Ganze mehr Wirkung machen wird, und tieferen Sinn und Zusammenhang bekommen hat. Du wirst Dich freuen darüber. Die Hexe muß ganz

[1] Die Italiener und Franzosen nehmen freilich nach wie vor einen breiten Raum auf der deutschen Opernbühne ein, und es wird das aus naheliegenden Gründen wohl immer so bleiben. Viel Schuld hat das Gros des Theaterpublikums daran, welches ebenso gern Verdis „Troubadour" sieht wie den Don Juan oder Fidelio.

[2] Julius Becker war Mitarbeiter an Schumanns Zeitschrift, dichtete und komponierte auch. Er starb 1859 an der Auszehrung in der Lößnitz bei Dresden, wo er einen Weinberg besaß.

umgewandelt werden — in eine Wahrsagerin, die im Ruf der Zauberei steht. Sie muß die Seele der Geschichte werden, eine Rolle für die Schröder (Devrient), die mich ganz begeistert. Bis zu Deinem Herkommen hoffe ich mit Beckern ganz im reinen zu sein, und dann geht es frisch an die Ouvertüre." Drei Tage später sagte Schumann seiner Braut: „Den ganzen Morgen habe ich mich wieder mit der Oper beschäftigt; der Entwurf von meiner Hand ist ganz fertig nun, und ich brenne anzufangen. — Freilich, manchmal fange ich an, zu verzweifeln, wie ich diesen großen tragischen Stoff bewältigen soll. — Er ist nämlich jetzt tief tragisch geworden, doch ohne Blutvergießen und gewöhnliche Kulisseneffekte. — Ganz begeistert bin ich von allen den Gestalten, die ich nun in Musik gießen soll, und Du sollst es schon auch werden." — Und endlich: „Der Operntext macht mir Unruhe. J. Becker brachte mir neulich eine Probe, wo ich dann sah, daß er der Sache wohl nicht gewachsen ist. Schwache Worte zu komponieren ist mir ein Greuel: ich verlange keinen großen Dichter, aber eine gesunde Sprache und Gesinnung. Nun, fahren lasse ich den schönen Plan gewiß nicht und dramatisches Talent fühle ich genug in mir. Du wirst Dich verwundern, was da für Ensembles vorkommen werden."

Während Schumann mit Abfassung des fraglichen Opernbuches beschäftigt war, wurde ihm ein „Brief und Aufsatz von Frau von Chezy über ihr und Webers Zusammenarbeiten der Euryanthe, mit seinen Entwürfen, Briefen, Bemerkungen usw." bekannt. Der Inhalt dieser Schriftstücke interessierte ihn um so mehr, als er vermeinte, aus denselben für seine eigene Arbeit Nutzen ziehen zu können.

Man sieht, Schumann mußte bei den ersten Vorbereitungen für eine Oper die Erfahrung machen, wie ungemein schwierig die Beschaffung eines zweckmäßigen Librettos ist. Er gab übrigens den Stoff, von welchem soeben die Rede gewesen, schließlich auf, indem er sich nach verschiedenen Seiten hin, wiewohl lange vergeblich, um einen anderen Vorwurf bemühte. Unterm 31. Oktober 1841 wandte er sich an Griepenkerl[1] mit der Frage: „Haben Sie keinen Operntext? Wie verlangt es mich danach." Am Schlusse des Briefes wiederholt Schumann seine Frage: „Noch einmal — keinen Operntext?"

Ziemlich gleichzeitig trat Schumann wegen eines Librettos mit

[1] Griepenkerl, geb. 1810, gest. 1868, war Lehrer der Kunstgeschichte am Carolinum und Dozent der Literatur am Kadettenhause zu Braunschweig.

dem österreichischen Dichter Otto Prechtler in Verbindung, der ihm gleich mehrere Stücke zur Disposition stellte. Schumann benutzte aber nichts davon, wie folgendes Briefzitat vom 26. August 1842 zeigt: „Eben von einer kleinen Reise[1] zurückgekehrt, finde ich Ihr freundliches Schreiben vor. Vielen Dank dafür, wie für die früher gesandten Opernbücher. Die Braut des Kadi sagt mir besonders zu. Da ich indes schon lange mich mit Vorarbeiten zu einer musikalischen Arbeit beschäftige, die gleichfalls auf orientalischem Grund und Boden fußt[2] (ich sprach Ihnen auch mündlich davon), so wünschte ich ein anderes Sujet für die Oper, worüber ich Ihnen später weitere Mitteilungen zu machen mir erlauben werde."

Der Gedanke an eine Bühnenschöpfung beschäftigte Schumann unausgesetzt. „Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken", schrieb er (1. September 1842) an Koßmaly. Mit Zuccalmaglio hatte Schumann sich gleichfalls wegen eines Textes in Verbindung gesetzt. Derselbe lieferte auch einen solchen. Darauf bezüglich schrieb Schumann ihm am 23. Januar 1844: „Lange bin ich Ihnen die Antwort schuldig geblieben und auch die heutige muß eine flüchtige sein, da ich schon mit halbem Fuß im Wagen stehe, zu einer großen Pilgerfahrt — nach Petersburg und Moskau nämlich. Was mich vorher vom Schreiben abhielt, war meine Unschlüssigkeit wegen eines Operntextes. . . . Nun möchte ich bald an eine Oper; da wirft sich der nordische Reiseplan dazwischen und ich muß alle Pläne und Vorarbeiten vorderhand liegen lassen. Wie schön aber, wenn ich etwas zu arbeiten vorfände nach meiner Zurückkunft, die Anfang Mai erfolgen wird. Da bitte ich Sie denn um Ihre freundliche Hilfe. Mokanna hab' ich trotz Einwürfe noch keineswegs aufgegeben; aber er ist aus demselben Buche, dem ich die „Peri" entnahm, spielt auch im Orient — darum will ich ihn mir für später aufheben. Am meisten sagt mir Ihr letzt gegebener Text „Der Einfall der Mauren in Spanien" zu. Möchten Sie auch darüber nachdenken! Ich würde sehr froh sein, fände ich vielleicht gar bei meiner Rückkehr im Mai das Buch fix und fertig vor. Dies meine Bitte." Auch mit Andersen korrespondierte Schumann 1844 und 1845 einigemal[3] über eine Zauberoper „Die Glücksblume".

[1] In die böhmischen Bäder. Siehe S. 321.

[2] Das Paradies und die Peri.

[3] Vergl. Briefe (N. F. 2. Aufl.) S. 242 und 245.

Schumann blieb lange noch in betreff der Wahl eines Sujets unschlüssig. In seinem Projektierbuch hatte er nach und nach folgende Stoffe verzeichnet: „Faust, Till Eulenspiegel, el galan (Calderon), Janko (Beck), Nibelungenlied, Wartburgkrieg, Brücke von Mantible (Calderon), Abälard und Heloise, der falsche Prophet (aus Lalla Rookh), der letzte Stuart, Kunz v. d. Rosen, Atala (Chateaubriand), die hohe Braut (König), der Paria, der Korsar (Byron), Maria Stuart, Sakontala (Übersetzung von Gerhard), der deutsche Bauernkrieg (Kolhas), Sardanapal (Byron), die Glockendiebe (Mörike), der steinerne Fingerzeig (Immermann), der Schmied von Grethna-Green, und der tote Gast (L. Robert).“ Auch auf den Sagenkreis von den „Rittern der Tafelrunde“ hatte Schumann sein Augenmerk gerichtet. Hier kam ihm aber Richard Wagner zuvor. Schumann berichtete (18. November 1845) darüber an Mendelssohn: „Wagner hat uns[1] zu unserer Überraschung gestern seinen neuen Operntext vorgelegt, Lohengrin — zu meiner doppelten, denn ich trug mich schon seit einem Jahre mit demselben, oder wenigstens einem ähnlichen aus der Zeit der Tafelrunde herum — und ich muß ihn nun in den Brunnen werfen.“

Inwiefern die vorgenannten Stoffe sich zur Verwendung für ein musikalisches Bühnenwerk eignen könnten, ist hier nicht zu erörtern; es genüge die Bemerkung, daß Schumann keinen einzigen derselben benutzte. Seine Absicht, eine Oper zu komponieren, verwirklichte sich auf anderem Wege. Der erste Anstoß dazu ging von Hebbels Drama „Genoveva“ aus, welches Schumann im Frühjahr 1847 kennen lernte. Diese Schöpfung erfüllte und begeisterte ihn so sehr, daß er sie mit gleichzeitiger Berücksichtigung der Tieckschen „Genoveva“ zur Grundlage eines musikalisch-dramatischen Kunstwerkes zu machen beschloß[2]. Er hatte wenige Tage vorher sich für den Mazeppastoff erwärmt und ihn dem ihm befreundeten Malerdichter Robert Reinick (gestorben 7. Februar 1852 in Dresden) zur Durchsicht gegeben. Nachdem der Genovevastoff den Vorrang davongetragen, wandte sich der Meister Anfang April wiederum an Reinick mit der Bitte um Gestaltung des Textes. Dieser zeigte sich dem Wunsche des befreundeten Meisters geneigt, glaubte aber, daß es im Interesse der Sache sei, sich vor-

[1] Nämlich dem geselligen Kreise, in welchem Schumann damals verkehrte.

[2] Die folgenden Mitteilungen verdanke ich teils der Gattin Reinicks, teils sind sie einem Bericht Pohls über die Verhandlungen Schumanns mit Hebbel entnommen. S. Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 50, S. 254 f.

nehmlich an die Genovevasage selbst zu halten. Sehr richtig hatte er empfunden, daß eine Genoveva ohne Kind und Hirschkuh gar keine sei, und nur mit Widerstreben auf Schumanns dringendes Begehren sah er von diesen Attributen bei der Bearbeitung ab. Dagegen scheint ihm die vielleicht unlösbare Schwierigkeit entgangen zu sein, aus zwei so scharf entgegengesetzten Produkten, wie die romantisch zerfließende Dichtung Tiecks und das etwas haarsträubende, ungeheuerliche Drama Hebbels, etwas drittes Lebensfähiges hervorgehen zu lassen[1].

Reinick hatte zwei verschiedene Entwürfe gemacht; in dem einen derselben war die Verbannung Genovevas, mit der Absicht, ein anderweites Motiv einzuschieben, in ausgedehnterer Weise behandelt. Hiervon sah Schumann indessen ab, und sein Wunsch, Verbannung und Rettung der Genoveva im vierten Akt unmittelbar aufeinander folgen zu lassen, blieb maßgebend.

Trotzdem sich Reinick den Wünschen Schumanns in jeder Weise zu akkomodieren suchte, genügte diesem doch dessen dichterische Behandlungsweise des Stoffes keineswegs. „Ein guter freundlicher Mensch, unser R.(einick), aber schrecklich sentimental. Und gerade bei unserm Stoff hat er so ein außerordentlich kräftiges Vorbild in Hebbel. . . . Im übrigen bin ich glücklich über den schönen Stoff, und denke, daß er auch Deinen Beifall hat" schrieb Schumann gegen Mitte 1847.

Schon nach Vollendung der beiden ersten Akte wandte Schumann sich brieflich an Hebbel mit der Bitte, ihm ratend und helfend beizustehen[2]. Des Dichters zu gewärtigende Anwesenheit in Dresden, welche Ende Juli 1847 erfolgte, gab Schumann erwünschte Gelegenheit zu einer persönlichen Zusammenkunft mit demselben[3]. Diese

[1] Spitta sagt in seiner Schrift über Schumann (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), dem Meister habe auch Webers Euryanthe „als Vorbild" für die „Genoveva" gedient. Ich vermag keinen Anhaltspunkt für diese Angabe aufzufinden; daß Schumann sieben Jahre vor Inangriffnahme der „Genoveva" an Clara Wieck schrieb, er habe „einen Brief und Aufsatz von Frau v. Chezy über ihr und Webers Zusammenarbeiten der Euryanthe, mit seinen Entwürfen, Briefen, Bemerkungen usw." gelesen, beweist nichts für Spittas Angabe. Schumanns Mitteilung an Clara Wieck bezieht sich nämlich auf die von ihm 1840 projektierte, aber nicht zur Ausführung gekommene Oper nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Doge und Dogeresse".

[2] Briefe, N. F. (2. Aufl.) S. 267—268.

[3] Nachdem Schumann Hebbel durch die Genovevadichtung erst kennen gelernt, las er bald verschiedene weitere Werke von ihm und wurde von der herben

war indessen für den angestrebten Zweck erfolglos. So sah sich denn Schumann schließlich in betreff des Textes, den Reinick inzwischen beendet hatte, auf seine eigene Kraft angewiesen. Er benutzte des Verfassers mehrwöchentliche Abwesenheit von Dresden zu den ihm nötig scheinenden Abänderungen, und das Buch zur Genoveva erhielt infolgedessen seine gegenwärtige Gestalt. Dieselbe war so abweichend von der Reinickschen Fassung, daß dieser, nachdem er die Varianten kennen gelernt, sich veranlaßt fand, auf seine Autorschaft Verzicht zu leisten. Weitere textliche Veränderungen nahm Schumann noch während der Komposition vor, und zwar dergestalt, daß er jeden Akt der Reihe nach einzeln textlich revidierte und dann in Musik setzte. Aus diesen Gründen heißt es auf dem Titel des gedruckten Textbuches auch nur einfach „nach Tieck und Hebbel".

Nun war Schumann zufrieden mit der stofflichen Unterlage zu seiner Oper: die dem Text anhaftenden dramatischen Mängel waren ihm nicht zum Bewußtsein gelangt. „Genoveva! dabei denken Sie aber nicht an die alte sentimentale. Ich glaube, es ist eben ein Stück Lebensgeschichte, wie es jede dramatische Dichtung sein soll; wie denn dem Texte mehr die Hebbelsche Tragödie zum Grund gelegt ist", schreibt er an H. Dorn.

Diese illusorische Äußerung steht im Widerspruch zur Sache selbst, wie ein Blick auf die Handlung lehrt, welche sich aus folgenden Vorgängen zusammensetzt.

Pfalzgraf Siegfried steht im Begriff, auf das Geheiß Carl Martells mit seiner Kriegerschar aufzubrechen, um die von Spanien aus nach Frankreich eingefallenen, das Christentum bedrohenden Mauren zu vertreiben. Daheim läßt er die jugendliche Gattin Genoveva zurück, deren Obhut er seinem bevorzugten Schützling Golo, dem „Nächsten seines Hauses" anvertraut. Dieser, von einer sträflichen Liebe zu seiner tugendhaften Gebieterin erfaßt und beherrscht, wünscht mit in den Krieg zu ziehen: der Gedanke, für den

Größe des Dichters sehr ergriffen, so daß er ein begeisterter Verehrer desselben wurde. Das geht außer aus seinen an ihn gerichteten Briefen (Briefe, N. F. 2. Aufl. S. 267, 272, 367, 374) auch ganz besonders aus dem Eintrag in sein Notizheft hervor, den er nach Hebbels Besuch im Sommer 1847 machte und der lautet: „Eine große Ehre ist unserm Hause widerfahren — Fr. Hebbel besuchte uns auf seiner Durchreise. Das ist wohl die genialste Natur unsrer Tage. Auch seine Persönlichkeit war entsprechend. Überspannt er seine Kräfte nicht, so wird er das Höchste erreichen, sein Name den unsterblichen Künstlern aller Zeiten beigezählt werden".

Gegenstand seiner verbotenen Neigung verantwortlich sein zu sollen, ist ihm unerträglich; lieber möchte er auf dem Felde der Ehre sterben. Doch er muß dem Willen des Gebieters sich fügen und zurückbleiben.

Mit seinen Reisigen zieht Siegfried von dannen; Genoveva, vom Schmerz des Abschieds überwältigt, sinkt ohnmächtig in die Arme Golos. Alsbald entbrennt in ihm die Begierde der Sinnlichkeit; es verlangt ihn danach, die Bewußtlose zu küssen, und schon im nächsten Augenblick geschieht dies wirklich. Nun wird in ihm die Sprache des Gewissens laut. Er fühlt deutlich die an seinem Herrn und dessen Gattin begangene Ehrlosigkeit und will, um der Erinnerung an dieselbe ledig zu werden, entfliehen. Aber Golos Amme Margarete, welche, nachdem sie schimpflich aus dem Schlosse gewiesen, wieder hereingeschlichen ist, um sich an dem Grafen zu rächen, weiß ihn davon zurückzuhalten. Das bösen Zauberkünsten ergebene Weib belauschte ihn, als er den hilflosen Zustand Genovevas mißbrauchte, und indem sie es ihm offenbart, gewinnt sie ihn durch die Reizung seiner Leidenschaft, sowie durch die hoffnungerweckende Vorspiegelung, die Gebieterin sein nennen zu sollen, für ihre im Innern geplanten teuflischen Absichten.

Im zweiten Akt sehen wir Genoveva in Bekümmernis des weit entfernten Gatten gedenkend. Da plötzlich ertönt von der Gesindestube herauf lärmender Gesang der zum Zechgelage versammelten Knechte. Unterdessen betritt Golo das Gemach seiner Herrin — es geschieht zu später Abendstunde — unter dem Vorwande, ihr Meldung von einem über Abderrhaman, den Führer der Mauren, erfochtenen Siege machen zu wollen. Angenehm ist er überrascht, sie allein zu finden. Seine Gelüste, dadurch stärker angefacht, treiben ihn vorwärts, und während des von Genoveva begehrten Liedes „Wenn ich ein Vöglein wär“, in welches sie unbefangen und naiv im treuen Gedenken an ihren Gatten mit einstimmt, gelangt die in ihm mit verstärkter Macht auftretende Leidenschaft zum Durchbruch. In rasender Verblendung wirft er sich der Gebieterin zu Füßen, und nachdem er ihr geoffenbart hat, was in ihm vorgeht, sucht er durch ungestümes Auftreten die Wehrlose für sich zu gewinnen. Allein, Genoveva, im Innersten empört, schleudert dem Pflichtvergessenen in ihrer Bedrängnis das brandmarkende Wort „ehrloser Bastard“ entgegen. Golo, niedergeschmettert durch diese ihm unerwartete Wendung, und vor innerer Wut grollend, sendet

Genoveva, nachdem dieselbe sich entfernt hat, einen Fluch des Verderbens nach.

In demselben Augenblicke erscheint Drago, welcher vom Grafen bei seinem Abzug der Dienerschaft vorgesetzt wurde. Er führt Klage wegen der von dem Gesinde über die Gebieterin ausgesprochenen Lästerungen. Man habe sich erfrecht zu sagen, die Gräfin sei mit dem Kaplan vertrauter, als es Graf Siegfried wissen dürfte, so fügt er hinzu.

Vom bösen Dämon geleitet, sucht Golo diese Mitteilung als wahr zu bestätigen, und noch glaubwürdiger durch die Behauptung zu machen, daß Genoveva den Kaplan alsbald in ihrem Schlafgemach empfangen werde, um mit ihm zu beten, „daß Graf Siegfried nie wiederkehren möge".

Der alte treue Diener des Hauses beschließt nun, obwohl überzeugt von Genovevas Unschuld, sich im Schlafgemach derselben zu verbergen, um unbeachtet das angebliche Rendezvous belauschen zu können. Er tuts auch wirklich, worauf Golo, sich eiligst entfernend, die Dienerschaft zur Ausspäherei absendet, in der Voraussetzung, daß Genoveva sich zur Ruhe begeben hat. Einer der ins Wohnzimmer eindringenden Knechte weist auf das Schlafgemach und befiehlt die Tür desselben zu bewachen, damit niemand entschlüpfen könne. Genoveva, deren Aufmerksamkeit durch diesen Vorgang erregt worden ist, erscheint wieder: sie will wissen, was in ihrem Zimmer vorgeht. Die versammelten Dienstleute antworten, sie suchten Golo, den sie in der Gräfin Schlafgemach wohl finden würden. Indessen kommt dieser selbst unter dem mit heuchlerischer Verstellung ausgesprochenen Vorwande wieder herbei, die Herrin vor der Zudringlichkeit des Dienertrosses schützen zu wollen. Das Gesinde gibt sich jedoch nicht zufrieden, und dringt in Genovevas Zimmer ein. Zu gleicher Zeit stürzt Drago aus seinem in demselben innegehabten Versteck hervor, bittend, daß man ihm kein Leid antun möge. Ohne ihn jedoch anzuhören, wird er als vermeintlicher Schuldiger von einem der Knechte sofort erstochen, während man Genoveva ohne weiteres des Ehebruchs beschuldigt und in den Gefängnisturm des Schlosses abführt — ein sehr schwacher Moment der Handlung, welcher jeder inneren Motivierung entbehrt.

Margarete, die beim Schluß dieser Szene für einen Augenblick auftritt, um die erregte Menge in ihrem Verdacht gegen die Gräfin durch einen Zuruf zu bestärken, eilt nun nach Straßburg, wo

Siegfried nach glücklich beendetem Maurenkriege auf dem Heimwege durch eine Verwundung zurückgehalten wird.

Hier erscheint sie mit Beginn des dritten Aktes angeblich als Pflegerin des Grafen, den sie jedoch in Wirklichkeit durch einen Gifttrank beiseite zu schaffen beabsichtigt. Da der letztere nicht die gewünschte Wirkung tut, sucht sie den von seiner Verwundung Genesenen dadurch zurückzuhalten, daß sie ihm Schonung anempfiehlt und zugleich einlädt, in ihrer Behausung einmal einen Blick in den dort aufgestellten Zauberspiegel zu tun, damit er sich davon überzeuge, wie es in seinem heimatlichen Schlosse zugehe.

Den Grafen verlangt es indessen nach Hause. Im Begriff, dahin abzugehen, tritt Golo verstörten Antlitzes mit einem Schreiben von Siegfrieds Hauskaplan ein, in welchem derselbe Anzeige von dem der Gräfin schmählich aufgebürdeten Verbrechen erstattet. Siegfried empfängt gläubig die schlimme Botschaft, und in seiner Erregung über dieselbe gibt er Golo den Auftrag, Genoveva sogleich töten zu lassen. Im Begriff, ihm zum Beweise dessen seinen Ring und das von ihm geführte Schwert zu übergeben, erinnert er sich Margaretens Zauberspiegel, den er, ehe sein Befehl vollstreckt wird, erst noch befragen will. Dieser zeigt ihm den erdichteten vertraulichen Verkehr Genovevas mit Drago in drei verschiedenen Bildern. Empört über das Gesehene, fordert Siegfried den Golo auf, ihn zu rächen, und sein Schwert ziehend, zertrümmert er zugleich den Spiegel, in welchem nun zum Entsetzen Margaretens der Geist des ermordeten Drago erscheint, und zwar mit der Forderung, dem Grafen den verübten Betrug sofort zu entdecken.

Der vierte und letzte Akt zeigt uns zunächst die einsame Waldesstätte, an welcher Genoveva den Tod erleiden soll. Zwei ihrer Knechte führen sie daher. Sie singen auf- und abgehend ein „Gaunerlied", während Genoveva im Vordergrunde der Bühne vor einem Marienbilde wehklagend und betend sich auf ihr Ende vorbereitet. Da tritt Golo auf. Nochmals versucht er die Gunst Genovevas zu erlangen. Und nachdem auch dies sich als fruchtlos erwiesen, ruft er die Knechte herbei, um den Befehl Siegfrieds an dessen Gattin vollziehen zu lassen, was jedoch durch die plötzliche Dazwischenkunft eines seiner Herrin treu gebliebenen Dieners, sowie durch die inzwischen von Margarete abgelegten Geständnisse verhindert wird. Denn sogleich erscheint auf dem Schauplatz auch Siegfried, welcher seine schwergeprüfte schuldlose Gattin um Ver-

25*

zeihung bittet, und sie dann, vom jubelnden Volke begleitet, im Triumph nach dem Schlosse zurückführt.

Es ist aus der, in gedrängter Kürze vorstehend mitgeteilten Handlung leicht zu erkennen, daß das im allgemeinen wenig wirksame dramatische Gefüge zur „Genoveva" in Anlage und Ausführung der Hauptmomente von einer unsicheren, in Bühnendingen unerfahrenen Hand herrührt. Die Motivierung im einzelnen ist mehrfach mühsam und dabei nicht überzeugend, ja teilweise sogar unwahrscheinlich. So fehlt denn den dargestellten Vorgängen stellenweise die Signatur der Notwendigkeit und inneren Wahrheit. Oder muß es nicht sehr befremdlich erscheinen, daß Siegfried einen Mann, den Genoveva mit dem Namen „ehrloser Bastard" an seine zweideutige Herkunft zu erinnern genötigt ist, zum Beschützer seines Weibes und Hüter seines Hauses bestellt? Und warum die moralisch verkommene Margarete in dem Augenblick, wo sie den Zweck der Rache erreicht hat, eiligst ihre Untaten bekennt, ist schwer einzusehen. Die gespenstige Erscheinung des schuldlos umgebrachten Drago kann für ein so entartetes Geschöpf sicher nicht als ein ausreichendes Motiv zur schleunigen Bekehrung gelten. Endlich wirkt es wesentlich beeinträchtigend und illusionsraubend, daß der von Golo bezüglich der fingierten Buhlschaft mit Genoveva vorgeschobene und ohne weiteres ermordete Drago ein alter, greiser Mann ist.

Aber auch die Zeichnung der Hauptfiguren erscheint mit Ausnahme Genovevas, welche allerdings dem Autor des Textes keinerlei Schwierigkeiten bereiten konnte, mehr oder minder bedenklich. Graf Siegfried zeigt sich als ein unselbständiger Charakter, indem er in die bloßen Aussagen anderer mehr Vertrauen setzt, als in die Treue und Keuschheit seiner Gattin, und zwar, ohne auch nur einen Versuch zu machen, sich selbst von der Wahrheit der vorgebrachten Verleumdungen zu überzeugen.

Golo dagegen schwankt zwischen einer gewissen Anständigkeit und verletzenden Niedrigkeit der Gesinnung. Seine Leidenschaft für Genoveva ist, so wie sie hier zur Darstellung kommt, eine krankhaft erregte. Dabei zeigt er nicht einmal rechte Tatkraft: wiederholt muß er sich von Margarete zum Handeln antreiben lassen. Im ganzen erweist er sich, so wie er hier gezeichnet ist, als eine problematische, für Bühnenzwecke wenig geeignete Figur.

Daß auch Margarete, die das böse Prinzip darstellen soll, nicht

bestimmt genug gezeichnet und einheitlich durchgeführt ist, wurde schon angedeutet.

Vergegenwärtigt man sich die dem Werke zugrunde liegende Legende, so erkennt man leicht, daß der schönste Teil derselben auf ein Minimum reduziert worden ist. Das kummervolle tränenreiche Leben der schuldlosen Gattin in der Einöde; die Wunder, welche zur Erhaltung ihrer selbst und ihres Kindes geschehen, ja das Kind selbst — alles dies, was so tief im sittlichen Gefühl begründet ist, zur innigen Mitleidenschaft anregt, und mit dem Volksbewußtsein von der „Genoveva" aufs engste, unzertrennbarste verbunden ist, kommt hier in Wegfall. Die Verbannung der Gräfin ist in den letzten Akt verlegt. Kaum hat sie begonnen, so wird sie auch wieder aufgehoben, und Genoveva kehrt ebenso schnell in ihr Schloß zurück, als sie es verlassen.

Man könnte entgegnen, daß es sehr schwierig, vielleicht sogar unmöglich sei, die angedeuteten Momente der Legende dramatisch darzustellen; allein dies wäre ein Fingerzeig dafür, daß man einen Stoff für die Bühne nicht wählen soll, dessen Brauchbarkeit zur Dramatisierung zweifelhaft ist.

Nachdem das Textbuch zur Genoveva so weit gediehen war, daß Schumann an die Komposition denken konnte, begann er dieselbe mit Eifer. In der zweiten Hälfte des Jahres 1847 hatte er nach Ausweis seines Kompositionsverzeichnisses den ersten Akt „fertig skizziert". In den ersten Monaten des folgenden Jahres wurde der erste, sowie der inzwischen skizzierte zweite Akt „fertig instrumentiert", und bis zum 5. August desselben Jahres die ganze Oper „fertig komponiert und instrumentiert", worauf Schumann eine Erholungsreise in die sächsische Schweiz unternahm. Mit den vorstehenden Angaben stimmt überein, was er (4. November 1848) an Verhulst schrieb, nämlich: „Vom Januar bis August habe ich meine Oper Genoveva fertig gemacht und mit dem schönen Gefühl am Schluß, daß mir manches darin geraten.

Wenn Schumann sagt, daß ihm „manches" in seiner Oper „geraten" sei, so wird sich nichts dagegen einwenden lassen. Anders stellt sich die Sache jedoch bei Betrachtung des Ganzen. Wohl ist die Komposition in ihrer Totalität genommen bezüglich des rein Tonkünstlerischen mehrenteils poetisch empfunden und von nicht zu unterschätzendem Reichtum der Erfindung, indessen hinterläßt sie trotzdem einen mehr oder weniger unbefriedigenden Eindruck hin-

sichtlich des musikalisch dramatischen Ausdrucks. Zum uneingeschränkten Lob gereicht dem Werke der Umstand, daß Schumann, wie immer, so auch hier, die mannigfachen Kunstmittel in edelstem Sinne gebraucht. Nie läßt er sich dazu verleiten, auf den so verlockenden äußeren Bühneneffekt hinzuarbeiten, denn alles Scheinwesen war ihm in tiefster Seele verhaßt. Daher ist denn auch einerseits in der Genoveva alles vermieden, was an den bloß virtuosenhaften Bravourgesang erinnern könnte, und andererseits empfangen wir den Eindruck, daß die Ensemblesätze und besonders auch die Chorgesänge in spontaner Weise aus der Handlung hervorgehen. Die Formgebung der größeren Musikstücke fußt im wesentlichen auf den mit meisterlicher Freiheit gehandhabten künstlerischen Überlieferungen. Nur das rezitativische Element ist hiervon auszunehmen, an dessen Stelle eine gebundene, bald ermüdende Deklamation tritt. Schumann war der Ansicht, daß das Rezitativ sich überlebt habe, und daß es unmöglich sei, dasselbe in der herkömmlichen Weise fortzubehandeln. Trotzdem hegte er aber die feste Überzeugung, dieses sein Werk enthalte keinen Takt, der nicht durch und durch dramatisch sei. Daß das Rezitativ in der Oper der Träger der Handlung ist, war ihm entgangen. Was er an die Stelle desselben setzte, bringt eine Gleichmäßigkeit der Behandlung hervor, welche für die Wirkung ungünstig ist. Dazu kommt, daß die einzelnen Figuren musikalisch nicht scharf genug charakterisiert sind, wenn es auch keineswegs an mancherlei psychologisch bezeichnenden, der Partitur einverleibten Zügen fehlt.

Die Oper beginnt mit einem choralartigen, in seinem Anfange an die Kirchenmelodie: „Ermuntre dich, mein schwacher Geist" erinnernden Gesange des vor der Schloßkapelle knieenden Volkes, in welcher Bischof Hidulfus aus Anlaß der gegen die Mauren zu eröffnenden Fehde eine gottesdienstliche Handlung zelebriert. Während das Orchester die feingewählte harmonisch modulatorische Führung übernimmt, sind die vier Stimmen des Chores mit Ausnahme von zwei Takten im Unisono gehalten, wodurch dieser Tonsatz in eindringlicher Weise den von Schumann beabsichtigten gemeinverständlichen Charakter erhält. Beim Schluß des Stückes tritt Hidulfus mit großem Gefolge aus der Kirche, um das Volk in einer Ansprache zu dem bevorstehenden Kriegszuge anzufeuern. Hierbei entwickelt sich ein effektreicher Wechselgesang zwischen der Menge und dem Bischof. Derselbe intoniert weiterhin die zu Anfang erklungene

choralartige Melodie, in welche das andächtige Volk alsbald begeistert mit einstimmt. Diese Exposition ist glücklich gedacht und musikalisch von eingreifender Wirkung.

Der bischöfliche Zug verläßt die Bühne und ihm folgen alle Anwesenden bis auf einen. Es ist Golo. Seine zwiespältige Empfindung im Hinblick einerseits auf Genoveva und andererseits auf den in Aussicht stehenden Krieg, von welchem er sich gegen seinen Wunsch ausgeschlossen sieht, hat Schumann geistvoll in frei behandelter Arienform zum Ausdruck gebracht. Allein es ist im Grunde doch nur die Tonsprache des fein und minutiös empfindenden Lyrikers, die bei sorgsamster Erwägung und Berücksichtigung aller Einzelmomente sich nicht zu dem hohen Schwunge dramatisch leidenschaftsvollen Affektes zu erheben vermag. Dies macht sich mehr oder minder auch in den übrigen Gesängen Golos fühlbar, und selbst da, wo das dämonische Element bei ihm zutage tritt, wie z. B. in der Szene, wo er den Fluch über Genoveva ausspricht, läßt sich die intensive Energie des Ausdrucks vermissen.

Ähnlich verhält es sich mit Margaretes Charakterisierung. Alles was sie zu singen hat, ist geistreich konzipiert und an sich in tonkünstlerischer Hinsicht vortrefflich, leidet aber an einem etwas bläßlichen Kolorit.

Siegfried ist als ein Mann von gutmütigem aber unkräftigem Wesen hingestellt, und dem entspricht auch die musikalische Behandlung, für die man sich nicht erwärmen kann, so angenehm sie auch erscheint.

Am gelungensten ist ohne Frage Genoveva gezeichnet. Ihrer mehr passiven Haltung entspricht allerdings am meisten das lyrische Empfinden unseres Meisters. In ihren Gesängen liegt etwas Unschuldvolles und anteilerweckend Rührendes. Und so zeigt sich denn auch hier wiederum, wie in dem Liederzyklus „Frauenliebe und Leben" und in „Paradies und Peri" Schumanns Vermögen für die Wiedergabe des echt weiblichen Empfindungslebens.

Von vortrefflicher Wirkung, auch in szenischer Beziehung, sind die Chöre des Werkes besonders in den beiden ersten Akten. Endlich ist noch der wirksamen Musik zu gedenken, welche Schumann zu den von Margarete im Zauberspiegel gezeigten Bildern gesetzt hat.

Die Ouvertüre ist ein charaktervolles, herrliches Musikstück, von hohem Kunstwert und den besten Instrumentalwerken Schu-

manns beizugesellen. Sie bringt auf meisterhafte Weise den geistigen Gehalt des poetischen Stoffes in einfach großen Zügen zum Ausdruck, obwohl nicht in theatralisch dekorativer Manier, sondern vielmehr in echt musikalischem Sinne; weshalb sie denn auch ohne Frage im Konzertsaal weit mehr zur Geltung gelangt, wie vor den Lampen des Proszeniums[1].

Zieht man die Summe, so ist bei aller Ehrerbietung vor dem Genius unseres Meisters zu sagen, daß seine Genoveva als Bühnenwerk nicht den gewünschten und gehofften Erfolg erlangen konnte. Als Grund davon ist nächst dem Texte die vorwiegend lyrische Begabung Schumanns anzusehen, welche er eben nicht in dem Maße zu verleugnen vermochte, um durchaus die Höhe dramatischen Ausdrucks zu gewinnen. Die früheren Vokalkompositionen Schumanns, von denen einzelne, wie z. B. „Waldesgespräch" (op. 39), „Ich grolle nicht" (op. 48) und die Ballade „Belsazar" (op. 57) eine teilweis dramatische Färbung haben, konnten ihn vielleicht hierüber täuschen. Seine erste und letzte dramatische Arbeit zeigt indessen, daß die Bühne nicht das eigentliche Feld seiner schöpferischen Tätigkeit war. Und dennoch ist zu wünschen, daß diese in edelster Richtung gehaltene Oper trotz der angeführten Bedenklichkeiten auf allen größeren deutschen Theatern, namentlich aber auf den Hofbühnen, heimisch werde. Ohne Frage dürfte eine geschickte Regie auch imstande sein, durch zweckmäßige Änderungen manches der dramatischen Wirkung entgegenstehende Moment des Textes zu beseitigen.

Die Skizzierung des Werkes ergibt folgende Daten:

Ouvertüre	skizziert	Dresden	1.—5. April 1847.
Akt I	"	"	26. Dezember bis 3. Januar 1848,
Akt II	"	"	21. Januar bis 4. Februar,
Akt III	"	"	24. April bis 3. Mai,
Akt IV	"	"	15.—27. Juni.

Die Gesamtarbeit, mehrmals, wie erwähnt, durch Zustände nervöser Abspannung unterbrochen, war am 4. August 1848 beendet.

Nachdem die Partitur zur „Genoveva" vollendet worden, hegte Schumann begreiflicherweise den lebhaften Wunsch, die Oper möglichst bald auf die Bühne zu bringen. Er wandte sich deshalb an

[1] Skizziert wurde sie vom 1.—5. April 1845, gleich als Schumann sich für den Stoff entschied. Die Instrumentation erfolgte im Dezember des gleichen Jahres.

Julius Rietz, den damaligen Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters. Dasselbe war augenblicklich ohne Direktor und wurde von einem provisorischen Komitee verwaltet, welches sich auf Rietz' Fürsprache sogleich bereit erklärte, die Oper aufzuführen. Schumann, darüber erfreut, bat Rietz brieflich unterm 21. November 1848, bei Durchsicht der Partitur darauf zu achten, was etwa noch einer Änderung bedürfe. „Mit Verlangen", so schrieb er ihm, „seh' ich auch Ihren Bemerkungen entgegen. ... Wo die dramatische Wirkung durch zu viel Musik oder sonst wie aufgehalten wird, muß alles zum Opfer gebracht werden, und ich bin Ihnen dankbar, wo Sie mir dies andeuten. Möchten Sie, fügte er hinzu, nur so freundlich sein, sich der Sache warm und kräftig anzunehmen, daß die Oper womöglich in der ersten Hälfte des Februar (1849) gegeben werden kann".

Die Aufführung sollte jedoch nicht so bald zustande kommen, denn es traten im Laufe der Zeit mehrfache Weiterungen ein. Im Juni 1849 wurde Schumann von dem inzwischen an die Spitze des Leipziger Theaters getretenen Direktor Wirsing ersucht, „möglichst schnell nach L.(eipzig) zum Einstudieren der Oper" zu kommen. Er war aber wegen seiner Gattin, die er „in den nächsten Wochen nicht verlassen" konnte, verhindert, der Einladung zu folgen. Nun ruhte die Angelegenheit wieder längere Zeit hindurch. Schumann wurde endlich ungeduldig und wollte sogar den Direktor „wenn auch nur durch eine Drohung" zwingen, das ihm gegebene Wort einzulösen, wodurch er zu erreichen hoffte, daß man die Oper bis spätestens Ende Februar 1850 geben würde. Doch sah er davon ab, den beabsichtigten Druck auf Wirsing auszuüben. So zog sich die Sache bis zum Sommer 1850 hin, und Schumann mußte sich dabei beruhigen, obschon er der Ansicht war, daß der Zeitpunkt kein günstiger für die Aufführung sei. „Wer geht im Mai und Juni ins Theater — und nicht lieber ins Grüne", schrieb er an Dr. Härtel. Indessen zeigte die erste Darstellung der Oper, welche am 25. Juni des genannten Jahres stattfand, ein gut besetztes Haus, denn es war natürlich, daß das Werk[1], besonders von Schumanns

[1] Die Ouvertüre zu demselben wurde bereits am 25. Februar 1850 in einem für den Leipziger Orchesterpensionsfond veranstalteten Konzert aufgeführt. Die Partitur erschien im September 1850 im Druck, der Klavierauszug im Februar 1851. Von der Ouvertüre wurden die Orchesterstimmen schon im August 1850 veröffentlicht. Das Werk trägt die Opuszahl 81.

Verehrern, mit Spannung erwartet worden. Auch auswärtige Künstler, unter denen sich Spohr, Gade, Liszt und Hiller befanden, hatten sich eingefunden, und zwar schon zur Generalprobe. Die beiden ersten Aufführungen leitete Schumann persönlich. Bei der dritten führte Rietz den Dirigentenstab[1]. Weitere Darstellungen fanden demnächst in Leipzig nicht statt, da die Teilnahme des Publikums sichtlich nachgelassen hatte. Schumann wurde dadurch empfindlich berührt; mehr noch verdrossen ihn manche ungünstige Kundgebungen der Presse über die Oper, ganz besonders aber eine von Eduard Krüger gelieferte Beurteilung. Über diese war Schumann so entrüstet, daß er mit dem Verfasser derselben vollständig brach, während er ihm vorher als „ein sehr achtungswerter Kritiker" und als „der liebste von den neueren" erschienen war. Schumann vermeinte, den über seine Oper ausgesprochenen Meinungen läge eine ungenügende Kenntnis des Werkes zugrunde. Deshalb schrieb er (16. August 1850) an die Firma Peters, welche die „Genoveva" erworben hatte: „Es liegt mir viel an der Beendigung des Klavierauszuges der vielen verkehrten Urteile halber, die über die Oper gefällt worden sind und die mich, weniger, weil sie mich belasten, ärgern, als eben, weil sie so sehr verkehrt sind".

Lange Zeit dauerte es, ehe Schumanns „Genoveva" von den Theaterdirektionen berücksichtigt wurde, und nur ganz allmählich fand sie den Weg auf andere Bühnen. Nach und nach wurde die Oper in Berlin, Karlsruhe, Dresden, Hamburg, München, Weimar, Wien und Wiesbaden dargestellt. In der letzteren Stadt fanden wohl die meisten Wiederholungen statt, deren Zahl sich durch zweckmäßige Inszenierung des Werkes unter Leitung des damaligen Hofkapellmeisters Jahn, der später nach Wien ging, während der Jahre 1874 bis 1883 auf nahe an dreißig Vorstellungen belief.

Möchte das Beispiel, welches die vorgenannten Theater gegeben haben, weitere Nachahmung finden: es gilt, das Werk eines den weitesten Musikkreisen Deutschlands teuer gewordenen Meisters lebendig zu erhalten.

Obwohl die Aufnahme, welche Schumanns Oper in Leipzig fand, keine ermutigende gewesen war, dachte er doch daran, sich noch weiter in der Bühnenkomposition zu betätigen. So wandte er sich

[1] Einzelheiten über die Proben und die ersten Aufführungen findet man bei Litzmann, II, S. 214—219.

(25. Oktober 1849) an Otto Ludwig wegen eines Operntextes, wenngleich vergeblich.

Während der Komposition seiner Oper schrieb Schumann noch: „3 Gesänge von T. Ullrich, F. Freiligrath und J. Fürst für Männerchor mit Begleitung von Harmoniemusik (ad libitum)[1] — Chor zu Faust „Gerettet ist das edle Glied“ B-Dur. — Außerdem nennt die Kompositionsübersicht Schumanns für das Jahr 1848 noch folgende Werke:

Vom 30. August bis 13. September: Weihnachtsalbum für Kinder, die gern Klavier spielen (42 Stücke) (op. 68).

Im Oktober Ouvertüre zu Byrons Manfred für Orchester (op. 115), Bis 23. November: die übrige Musik zu Byrons Manfred (op. 115).

Vom 25. November bis 20. Dezember: „Dein König kömmt in niedern Hüllen“, von Rückert, Kantate für Chor und Orchester (op. 71)[2].

Im Dezember 3 Stücke zu vier Händen für das Klavier. Noch 3 Stücke zu vier Händen (op. 66). 5 zweihändige Stücke für Klavier (Waldszenen)“.

Von den vorstehend aufgeführten Kompositionen seien zunächst die im Dezember 1848 entstandenen 6 vierhändigen Klavierstücke hervorgehoben, welche Schumann als op. 66 unter dem Titel „Bilder aus Osten“ veröffentlichte. Diese ungewöhnliche Bezeichnung machte eine Erklärung seitens des Komponisten erwünscht, und so fügte Schumann diesem Werke folgende „Vorbemerkung“ hinzu: „Der Komponist der nachfolgenden Stücke glaubt zu ihrem besseren Verständnis nicht verschweigen zu dürfen, daß sie einer besonderen Anregung ihre Entstehung verdanken. Die Stücke sind nämlich während des Lesens der Rückertschen Makamen (Erzählungen nach dem Arabischen des Hariri) geschrieben; des Buches wunderlicher Held, Abu Seid — den man unserm deutschen Eulenspiegel vergleichen könnte, nur daß jener bei weitem poetischer, edler gehalten ist — wie auch die Figur seines ehrenwerten Freundes Hareth wollten dem Tonsetzer während des Komponierens nicht aus dem Sinn kommen, was denn den fremdartigen Charakter einzelner der Musikstücke er-

[1] Bis jetzt noch nicht veröffentlicht.

[2] Zum erstenmal aufgeführt in einem für die Armen im Leipziger Gewandhaus veranstalteten Konzert am 10. Dezember 1849. Der Klavierauszug erschien bereits im November desselben Jahres, die Partitur im Mai 1866, also erst zehn Jahre nach Schumanns Dahinscheiden.

klären mag. Bestimmte Situationen haben übrigens dem Komponisten bei den fünf ersten Stücken nicht vorgeschwebt, und nur das letzte könnte vielleicht als ein Widerhall der letzten Makame gelten, in der wir den Helden in Reue und Buße sein lustiges Leben beschließen sehen. Möchte denn dieser Versuch, orientalische Dicht- und Denkweise, wie es in der deutschen Poesie schon geschehen, annähernd auch in unserer Kunst zur Aussprache zu bringen, von Teilnehmenden nicht ungünstig aufgenommen werden".

Die „Bilder aus Osten"[1] sind als ein für Schumann charakteristischer Nachklang jener romantischen Richtung zu bezeichnen, welche sich in seinen frühesten Klavierkompositionen, wie z. B. in den Papillons (op. 2), in den Intermezzos (op. 4), sowie auch in den Impromptus (op. 5)[2] auf eigentümliche Weise offenbart, nur daß die Gestaltung in diesen Werken noch den unfertigen Standpunkt des feurig und kühn aufstrebenden Kunstjüngers zeigt, während in den Bildern aus Osten der mit Besonnenheit und vollem Bewußtsein waltende Meister zu uns spricht. Trotzdem würde man auch bei diesen Tonsätzen keine Ahnung von Schumanns tondichterischer Intention haben, wenn er in seiner Vorbemerkung nicht den von ihm selbst für notwendig erachteten Fingerzeig dafür gegeben hätte. Woraus denn zu schließen ist, daß das Wesen der Tonsprache sich derartigen Aufgaben gegenüber als machtlos erweist. Daß im übrigen diese Kompositionen auch ohne Beziehung zu Rückerts Makamen an sich musikalisch interessant und geistreich sind, ist entscheidend und bedingt den künstlerischen Wert derselben. Schumann war übrigens der Meinung, daß die Bilder aus Osten[3] sich nicht sogleich dem Verständnis erschließen würden, denn an Brendel schrieb er darüber: „man muß, glaube ich, sich erst hineinschmecken. Urteilen Sie, wenn ich bitten darf, nicht auf einmal Hören.

Das „Weihnachtsalbum", gedruckt im Januar 1849 unter dem Titel: „40 Klavierstücke für die Jugend (op. 68)"[4] ist eine liebenswürdige Gabe, welche in der musikalischen Literatur, trotz der man-

[1] Nach Ausweis des Handexemplars im Dezember (1848) entstanden.

[2] Vergl. S. 87 f., 97, 107 f.

[3] Sie erschienen im Juli 1849 im Druck.

[4] Es waren der Zahl nach 43 in der (Januar 1849) veröffentlichten Ausgabe. Erst später findet sich diese Zahl auch auf dem Titel. Der zweiten, im Januar 1851 erschienenen Ausgabe wurden die „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" hinzugefügt. Das Werk entstand nach Schumanns Notiz vom 30. August bis 14. September 1848.

nigfachen Nachahmungen, die sie im Laufe der Zeit gefunden hat, einzig in ihrer Weise dasteht. Schumann zeigt hier sein reiches, poetisches Verständnis für die Jugend und ihre Lebensarten. An C. Reinecke schrieb er (4. Oktober 1848) darüber: „Das Album, namentlich von etwa Nr. 8 an, wird Ihnen, denk' ich, manchmal ein Lächeln abgewinnen. Ich wüßte nicht, wenn ich mich je in so guter musikalischer Laune befunden hätte, als da ich die Stücke schrieb. Es strömte mir ordentlich zu".

Daß dies liebliche Werk, von dem man vielfach und mit dem Tone böslichen Vorwurfes behauptet hat, es sei des materiellen Gewinnes halber geschrieben, ihm ganz besonders wert war, geht aus einer weiteren brieflichen Äußerung vom 6. Oktober 1849 gegen C. Reinecke hervor, die auch zugleich den Sinn, welcher hier zugrunde liegt, erkennen läßt: „Haben Sie denn vielen Dank für die Mühe und den Fleiß, die Sie diesen meinen älteren Kindern[1] gewidmet; auch meine jüngsten — vorgestern abgegangenen — bitten um Ihre Teilnahme. Freilich liebt man die jüngsten immer am meisten; aber diese sind mir besonders ans Herz gewachsen — und eigentlich recht aus dem Familienleben heraus. Die ersten der Stücke im Album schrieb ich nämlich für unser ältestes Kind zu ihrem Geburtstag und so kam eines nach dem andern hinzu. Es war mir, als fing ich noch einmal von vorn an zu komponieren. Und auch vom alten Humor werden Sie hier und da spüren. Von den Kinderszenen unterscheiden sie sich durchaus. Diese sind Rückspiegelung eines Älteren und für Ältere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für Jüngere enthält.

Das Weihnachtsalbum gehört zu denjenigen Werken Schumanns, welche sofort bei ihrem Erscheinen lebhafteste Sympathie erweckten. Es fand „schnelle und große Verbreitung", wie der Meister von dem Verleger erfuhr.

Die Musik zu Byrons „Manfred" scheint eine ganz eigentümliche Bedeutung in Schumanns Dasein zu beanspruchen; man kann sich kaum des Gedankens erwehren, daß sein eignes Seelenleben und die Vorahnung von dem später ihn betreffenden schrecklichen Schicksal sich darin abspiegelt. Denn was ist dieser Byronsche Manfred anders als ein unstät herumirrender, hirnverwirrter, von

[1] Reinecke hatte eine Reihe Schumannscher Gesänge für das Pianoforte bearbeitet und dem Meister zur Begutachtung übersandt.

schreckhaften Gedanken gequälter Mensch und der wahnwitzige, seelentötende Verkehr mit Geistern — der freilich nur symbolisch zu nehmen ist — war ja auch das charakteristische Moment von Schumanns schließlicher Krankheit. Ohne Frage wäre mindestens Berechtigung zu der Annahme vorhanden, daß Schumann sich durch das Gefühl der Wahlverwandtschaft zu diesem Stoffe ganz besonders hingezogen fühlte, denn er äußerte einmal gesprächsweise: „Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand von Kraft einer Komposition hingegeben, als der zu Manfred". Ja, als er einmal in Düsseldorf die Dichtung unter vier Augen vorlas, stockte plötzlich die Stimme, Tränen stürzten ihm aus den Augen, und eine solche Ergriffenheit bemächtigte sich seiner, daß er nicht weiter lesen konnte. Alles das zeigt, wie sehr Schumann sich in diesen schauerlichen Stoff vertieft hatte. Hiernach darf es kaum befremdlich erscheinen, daß die Ideen desselben in seinem Innern feste Wurzeln geschlagen hatten und ihn endlich sogar völlig beherrschten, wie so manche Symptome seiner unheilvollen Erkrankung zu Anfang des Jahres 1854 deutlich beweisen.

Die unverkennbaren Reminiszenzen, durch welche man bei Byrons „Manfred" in gewissen Beziehungen an Goethes „Faust" erinnert wird, veranlaßten unsern Dichterfürsten zu einer denkwürdigen Kundgebung. In seinen Besprechungen der „Auswärtigen Literatur und Volkspoesie" sagt er: „Eine wunderbare mich nahberührende Erscheinung war mir das Trauerspiel Manfred von Byron. Dieser seltsame geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und, hypochondrisch, die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benutzt, so daß keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern. Diese Umbildung ist so aus dem Ganzen, daß man darüber und über die Ähnlichkeit und Unähnlichkeit mit dem Vorbild höchst interessante Vorlesungen halten könnte; wobei ich freilich nicht leugne, daß uns die düstere Glut einer grenzenlosen reichen Verzweiflung am Ende lästig wird. Doch ist der Verdruß, den man empfindet, immer mit Bewunderung und Hochachtung verknüpft".

Gegen diese sehr sachgemäße Auslassung wird schwerlich etwas Gegründetes einzuwenden sein. Goethe erkennt bereitwillig die große Gestaltungskraft des britischen Dichters an und behauptet nur, daß der Faust auf die Entstehung des Manfred einen wesentlichen Ein-

fluß ausgeübt habe, sowie, daß ihm die dabei zum Vorschein kommende krankhaft ausschweifende Richtung bei aller „Bewunderung und Hochachtung" vor Byrons hoher Begabung endlich lästig wird.

Wenn Byron dagegen bemerkt, den Faust niemals gelesen zu haben, weil er kein Deutsch verstehe, so ist dies kein Argument gegen Goethes Behauptung, daß aus seiner Dichtung Nahrung für den Manfred gesogen worden sei. Denn Byron gesteht zugleich offen ein, der Faust, welchen er 1816, also ein Jahr vor Entstehung des Manfred teilweise durch Monk Lewis kennen lernte, habe ihn sehr ergriffen. Er gibt sogar zu, daß die erste Szene des Manfred mit der des Faust große Ähnlichkeit habe. Ein beweiskräftigeres Zugeständnis kann man wohl nicht verlangen. Dasselbe wird keineswegs durch Byrons Zusatz geschwächt, daß es der Steinbach, die Jungfrau und noch „manches andere" gewesen sei, was ihn den Manfred schreiben ließ.

Es kommt gewiß häufig vor, daß ein Poet durch die Gedankenwelt eines fremden, schon vorhandenen Kunstwerkes angeregt, befruchtet und selbst bis zu einem gewissen Grade beim eigenen Schaffen in bestimmter und bestimmender Weise geleitet wird, ohne doch seine Selbständigkeit im Hinblick auf die zu gestaltenden Charaktere und deren Motivierung, der Wahl des Lokaltones usw. zu verlieren. Und gerade bei einem bis zum Extremen ausschreitenden, phantastisch auflodernden Naturell, wie dasjenige Byrons, ist dies zutreffend, weil alles von ihm Auszusprechende zufolge seiner scharf ausgeprägten Subjektivität schon an sich originell erscheinen wird, gleichviel ob es etwas Entlehntes ist oder nicht. Wie sehr sich daher der Manfred in vielen Punkten, und vor allem in der dichterischen Sprache vom Faust auch unterscheidet, so ist dennoch beiden eine auffallende Ähnlichkeit eigen. Der Anlehnung an die erste Faustszene wurde schon Erwähnung getan. Es sei hier nur noch des treibenden Motivs einer sträflichen Liebe (bei Faust erst in ihren Folgen) und des schließlich unternommenen Sühneversuchs in beiden Dichtungen gedacht.

Daß in Goethes Faust alles bei weitem menschlicher, lebenswahrer und gesunder empfunden ist, wie in Byrons Manfred, bedarf wohl keines Beweises, und offenbar hat Goethe an die von seinem hochbegabten Zeitgenossen im Manfred eingeschlagene äußerste extreme Richtung gedacht, wenn er der „seltsamen Nahrung" erwähnt, welche derselbe aus dem Faust gesogen.

Was dem Manfred ein besonders eigentümliches Gepräge verleiht, ist der düster geheimnisvolle Hintergrund, welchen Byron seiner Schöpfung gegeben hat. Derselbe scheint sich auf ein persönlich erlebtes schauervolles Ereignis zu beziehen. Goethe berichtet darüber am angegebenen Orte folgendes: „Eigentlich sind es zwei Frauen, deren Gespenster ihn (Byron) unablässig verfolgen, welche auch in genanntem Stück große Rollen spielen, die eine unter dem Namen Astarte, die andere, ohne Gestalt und Gegenwart, bloß eine Stimme. Von dem gräßlichen Abenteuer, das er mit der ersten erlebt, erzählt man folgendes: Als ein junger, kühner, höchstanziehender Mann gewinnt er die Neigung einer Florentinischen Dame, der Gemahl entdeckt es und ermordet seine Frau. Aber auch der Mörder wird in derselben Nacht auf der Straße tot gefunden, ohne daß jedoch der Verdacht auf irgend jemand könnte geworfen werden. Lord Byron entfernt sich von Florenz und schleppt solche Gespenster sein ganzes Leben hinter sich drein".

Was auch bei dieser Erzählung wahr oder erfunden sei, so viel ist zu erkennen, daß davon etwas im Manfred steckt. Aber Byron läßt es dabei nicht bewenden. Er stellt seinen Helden als ein bejammernswertes Wesen dar, dessen „unsagbar" schwere Schuld wir weder ihrem Umfange, noch ihrer ganzen Tragweite nach kennen, sondern nur ahnen — ein Mangel, der keineswegs durch den Gedankenreichtum, noch durch die kühne, schwunghafte Rhetorik des Dichters aufgewogen wird, da es im Grunde an einer überzeugenden Motivierung für die so gewaltsam in Bewegung gesetzten Kräfte fehlt. Übrigens hat Byron selbst seinem „Manfred" keinen besonderen Wert beigelegt, wie aus einem Briefe an seinen Verleger Murray hervorgeht, in welchem er sagt, daß er „gerade keine große Meinung" davon hege.

Byron hat den Schauplatz der Handlung seiner Dichtung in die Schweiz verlegt. Dort fristet der schuldbeladene und innerlich zerrissene Manfred im Verkehr mit Geistern ein trostlos elendes Dasein. Entledigen möchte er sich des ihn peinigenden Bewußtseins, und so begehrt er von den herbeigerufenen dunkeln Mächten Selbstvergessenheit und Tod. Aber weder das eine noch das andere vermögen sie ihm zu gewähren. So enttäuscht, sucht er Beruhigung in der großartigen, ihn umgebenden Natur, versucht in einem Anfall von Verzweiflung sein Leben zu endigen, wendet sich dann wieder hilfebegehrend an die Alpenfee und begibt sich, als auch sie seinem

Wunsche nicht willfahren kann, in Arimans unterirdisches Reich, wo auf sein Verlangen der Geist Astartes, jenes unglücklichen, durch ihn vernichteten Weibes, aus der Schattenwelt heraufbeschworen wird. Von ihr erfleht er Vergebung, und als er diese erlangt zu haben glaubt — die Dichtung läßt es eigentlich unausgesprochen — fühlt er sein Bewußtsein erleichtert, sagt sich weiterhin von jeder Gemeinschaft mit den dunkeln Mächten los und stirbt in dem eben nicht tröstlichen Bewußtsein, sich selbst zerstört zu haben, so daß auch der Schluß nicht völlig ohne jene herbe Dissonanz ist, welche durch das Ganze geht. Das in richtiger Erkenntnis davon durch Schumann hinzugefügte „Requiem aeternam“ wirkt wohl etwas mildernd, vermag aber doch keine ganz versöhnende Stimmung zu erzeugen.

Schumann hat den „Manfred“ nicht in seiner Originalgestalt benutzt, sondern die Dichtung für seine Kompositionszwecke besonders hergerichtet[1]. Sie ist in allen drei Akten, und zwar, wie uns bedünken will, nicht zu ihrem Nachteil verändert und gekürzt. Auch in betreff der Geister hat quantitativ eine vorteilhafte Reduktion stattgefunden. In Schumanns Komposition sind von den ursprünglich vorhandenen sieben Geistern nur vier übriggeblieben, und es dürfte damit wahrlich genug sein.

Außer der im Oktober 1848 entstandenen Ouvertüre schrieb Schumann zu Byrons Werk fünfzehn teils melodramatisch, teils in geschlossener musikalischer Form gehaltene größere und kleinere Nummern, welche bis zum 23. November desselben Jahres vollendet wurden. Alles ist in diesen Tonsätzen tief durchdacht und im ganzen, großen vollendet gestaltet. Sehr anmutig ist die Zwischenaktsmusik Nr. 5, höchst reizend die „Rufung der Alpenfee“ Nr. 6. Auch die Melodramen sind von großer Schönheit und ergreifender Wirkung, vor allem in der „Beschwörungsszene der Astarte“ und in „Manfreds Ansprache“ an dieselbe. Es sind die Nummern 10 und 11 der Partitur. Richtig deklamiert erzeugt diese, den Schwerpunkt der Handlung bildende Szene einen tief erschütternden Eindruck. Die Ouvertüre behauptet freilich im künstlerischen Sinne durchaus den Vorrang. Sie ist ein gewaltiges Seelengemälde, voll hoch tragisch-

[1] Er benutzte dazu die Übersetzung des „Manfred“ von dem schlesischen Pfarrer Suckow, der dieselbe unter dem Pseudonym Posgaru im Jahre 1839 hatte erscheinen lassen.

pathetischen Schwunges, und dürfte in ihrer geistigen Größe alle andern Instrumentalwerke Schumanns überstrahlen. Deutlich fühlt man ihr an, daß sie mit seltener Hingebung und ungewöhnlichem Aufwand an seelischen Kräften geschaffen wurde. Ihr Wesen ist, dem Gedichte entsprechend, von tief melancholischer, teilweise aber auch leidenschaftlich dämonischer Färbung. Sie gibt uns das sprechende Bild der wild erregten Seelenkämpfe Manfreds; sie malt uns die düstere Glut seiner Empfindungen bei der Erinnerung an Astarte, deren tiefes Weh aus dem schmerzlich bewegten Mittelmotiv erklingt; sie eröffnet uns den Blick in die von Manfred herbeigerufene und wieder zurückgewiesene Geisterwelt und läßt uns endlich auch die Zuckungen seines Herzens in der Todesstunde mitempfinden.

Schumann hätte gar zu gern einmal seinen „Manfred" in szenischer Darstellung auf sich wirken lassen. Er sagte: „Ich wünschte das Ganze auf der Bühne mit Musik sehen zu können; es gehören aber Kräfte von der besten Sorte dazu. Ich habe vor, später deshalb einmal beim König von Preußen einen Versuch zu machen, ob vielleicht auf der Berliner Bühne eine Aufführung zu ermöglichen wäre." Dies geschah nicht. Indessen machte sich Franz Liszt um die Inszenierung des Werkes verdient. Er veranlaßte die theatralische Wiedergabe desselben am 13. und 17. Juni 1852 auf der Weimaraner Hofbühne, welche den Ruhm beanspruchen darf, diese Schöpfung zuerst dargestellt zu haben[1]. Später unternahmen noch einige andere Bühnen Aufführungen des Manfred mit günstigem Erfolg, so namentlich die Münchener. Doch dürfte das Werk, welches Byron eingestandenermaßen nicht für theatralische Zwecke verfaßt hat, auf diesem Wege wohl kaum eine so weite Verbreitung finden, wie durch Konzertaufführungen, bei denen auch die herrliche Musik mehr in den Vordergrund tritt. Für die Bühnendarstellung erscheint der Stoff, obschon in mancher Hinsicht sehr wirksam, so doch im Grunde wenig anmutend. Man findet darin keine Menschen von Fleisch und Blut, und kann deshalb auch nicht mit voller menschlicher Hingebung

[1] Die erste konzertmäßige Aufführung der Manfredmusik fand am 24. März 1859 im Leipziger Gewandhause statt. Die Ouvertüre allein wurde schon am 14. März 1852 daselbst in einem von Schumann und dessen Gattin veranstalteten Konzert zu Gehör gebracht. Im Februar 1862 erschien die Partitur des Werkes, nachdem bereits im Dezember 1852 die Ouvertüre (op. 115) und im Dezember des folgenden Jahres der vollständige Klavierauszug dieser höchst merkwürdigen Schöpfung veröffentlicht worden war.

mitempfinden. Die zwischen Himmel und Erde schwebende Geisterwelt wird, in der Kunst zur Anwendung gebracht, wohl eine Zeitlang interessieren, niemals aber dauernde Befriedigung gewähren. Dazu kommt hier noch die krankhafte Selbstquälerei des Helden der Dichtung, welche mehr erschreckt als erschüttert, mehr Unbehagen erzeugt als wahres Mitgefühl, mehr abstößt, als wohltuend erregt. Ungleich feinfühliger und harmonischer in dem Grundtone des Düstern, Melancholischen, erscheint die Schumannsche Musik, Goethes Wort bekräftigend, nach welchem die Tonkunst „alles erhöht und veredelt, was sie ausdrückt". Der Meister hat sich mit diesem Werk eines der hervorragendsten und bedeutungsvollsten Denkmale als Tondichter gesetzt.

Das Adventlied [1] (op. 71) ist die erste Komposition Schumanns, mit welcher seinerseits eine Annäherung an die „geistliche Musik" erfolgte. „Auch der Kirche hab ich mich zugewandt, nicht ohne Zagen" schrieb er ein Jahr später an Ed. Krüger. Kirchenmusik enthält das Adventlied freilich nicht. Dem Werke liegt ein Rückertsches Gedicht zugrunde, das in betrachtender Weise über Christi Einzug in Jerusalem sich ergeht, und mit dem Anruf an den Herrn „von großer Huld und Treue" schließt. Bemerkenswert ist es, daß Schumann diesen Weg wählte, um seinen religiösen Gefühlen Ausdruck zu geben, da ihm doch die Bibel zu Gebote stand. Zufällig kann diese Erscheinung nicht genannt werden. Sie war vielmehr tief in Schumanns Wesenheit begründet, denn die im folgenden Jahre unternommene Komposition des Rückertschen Gedichtes, „Verzweifle nicht", für zwei Männerchöre, welche Schumann ausdrücklich „religiöser Gesang" nennt, ist eine Kundgebung ganz im Sinne und Geiste des „Adventliedes".

An einen, erst in den letzten Lebensjahren erworbenen Freund, Namens Strackerjan [2], schrieb Schumann unter dem 13. Januar 1851: „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höheren Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein."

[1] Nach Angabe des Handexemplares skizziert vom 25.—30. November, instrumentiert 3.—19. Dezember 1848.

[2] Er war Offizier in Oldenburgischen Diensten und trat als Oberstleutnant z. D. in den Ruhestand.

26*

Wirklich schrieb Schumann auch im Jahre 1852 noch eine Messe und ein Requiem, beides auf den lateinischen Text; allein von diesen Werken wäre eine kirchliche Bedeutung doch nur der Messe zuzuschreiben, denn nach Vollendung des Requiems sagte er: „das schreibt man für sich selbst", er hat mithin dabei weniger an einen Beitrag für die kirchliche Musik, als an seine eigene Verklärung gedacht. Dieser vereinzelte Fall nun ist um so weniger von Gewicht, als Schumanns geistiges Leben damals in gewissem Sinne bereits eine einseitig beschränkte Richtung angenommen hatte, welche weiterhin deutliche Spuren einer Art von Mystizismus erkennen ließ. Schon im Laufe des Jahres 1851 war davon etwas zu merken. Er hatte die gesammelten Schriften von Elisabeth Kulmann kennen gelernt, und schrieb[1] darüber unter dem 11. Juni desselben Jahres nach Dresden: „Außerdem habe ich ein merkwürdiges Buch kennen gelernt: Elisabeth Kulmanns sämtliche Dichtungen, das mich seit 14 Tagen beschäftigt. Suchen Sie es sich zu verschaffen. Ich kann nicht mehr sagen, als „es ist ein Wunder, das sich hier uns zeigt". Sehen Sie Bendemann, Hübner, Reinick, Auerbach, so grüßen Sie sie von mir; machen Sie doch einen oder den andern von ihnen, namentlich Auerbach, auf die Kulmann aufmerksam; ich glaube, sie werden es mir danken." Schumann blieb mit seinem Enthusiasmus allein. Derselbe war keineswegs vorübergehend. Noch im Herbst desselben Jahres entflossen seinem Munde wiederholentlich die begeistertsten Aussprüche über das junge Mädchen, dessen Talent zwar unbezweifelbar ist, aber doch nicht jene von Schumann angenommene Bedeutung hat. Er ging soweit, das Bildnis der von ihm Gepriesenen über seinem Schreibtisch mit einem Lorbeer bekränzt, aufzuhängen, und sie wie eine Heilige zu verehren.

Die Sache, von der oben die Rede gewesen, hatte einen besonderen Grund; durch Schumanns angeführte briefliche Äußerung gegen Strackerjan wird man sie kaum erklären können.

Schumann war im Denken wie im Handeln durchaus das, was man im guten Sinne einen „freisinnigen Geist" nennen darf. Wohl war seine Lebens- und Weltanschauung, auf wahrhaft religiösem Gefühl beruhend, von tief sittlichem Ernst durchdrungen. Doch von dem kirchlich dogmatischen Wesen blieb er sein Leben lang fast unberührt — ein bestimmender Einfluß hatte im elterlichen Hause nach

[1] An den Verf. d. Blätter.

dieser Seite nicht stattgefunden. Allein in der Humanitätslehre erkannte er die einzig berechtigte Instanz für das Tun und Lassen. „Wenn man die Bibel, Shakespeare und Goethe kennt und in sich aufgenommen hat, so ist es genug", äußerte er einmal gesprächsweise. Darf es unter diesen Umständen befremdlich erscheinen, wenn Schumann zu Ende der vierziger Jahre einerseits seine schöpferische Tätigkeit nicht der eigentlich kirchlichen Musik zuwandte, und wenn er anderseits, um seinen religiösen Sinn zu betätigen, den Weg wählte, welcher sich in den beiden genannten Rückertschen Gedichten ihm darbot? Wer aber möchte mit dem Menschen in Schumann hierüber zu rechten wagen? Ist doch dies der Punkt in dem Erdenleben, wo alle Schulweisheit aufhört, wo kein Zwang stattfinden darf, und wo jeder mit sich selbst ins reine kommen muß, nach dem weisen Ausspruche eines großen Regenten: „In meinem Staat kann jeder nach seiner Fasson selig werden."

Schumann hatte übrigens, wie bei dieser Gelegenheit bemerkt sei, nach Ausweis seines Projektierbuches die Absicht, ein biblisches Oratorium „Maria" in Angriff zu nehmen, doch kam es nicht dazu.

Das Adventlied[1] läßt sich keiner der bestehenden Kunstgattungen beigesellen. Schumann war bezüglich der dieser Komposition zu gebenden Bezeichnung schwankend. In seinem Kompositionsverzeichnis nennt er es „Kantate", in seinen Briefen „Motette" und „Kirchenstück". Als Schumann das Manuskript des Werkes an die Firma Breitkopf und Härtel zum Druck absandte, fügte er folgende Erklärung hinzu: „Adventlied", wie es Rückert selbst genannt, wollte ich es nicht nennen, weil dies an eine bestimmte Jahreszeit erinnert und die Aufführung des Stückes dadurch gewissermaßen an eine Zeit gebannt wäre. „Kantate" ist ein ziemlich verbrauchtes Wort — und so blieb mir nichts als das einfache: Geistliches Gedicht, womit Sie, wie ich wünsche, vielleicht einverstanden sein werden." Schließlich wurde aber der Titel „Adventlied" gewählt. Ein Bedenken wäre hinsichtlich der musikalischen Behandlung des Textes auszusprechen; sie erscheint nämlich zu breit und zu weitschichtig angelegt, wie auch der Begriff des „Liedes" mit der Anwendung so ausgedehnter Kunst-

[1] Von Interesse erscheint folgende Bemerkung Schumanns an Dr. Härtel in einem Brief aus dem Sommer 1849: Das Adventlied hat einen gewissen Zeitbezug — und da möchte ich wohl, daß die Jahreszahl (1849) auf dem Titelblatt irgendwo angebracht würde. Ginge das noch zu machen? —"

mittel im Widerspruch steht. Die Musik selbst ist von edlem Ausdruck, aber ohne begeisterten und begeisternden Inhalt.

Ein äußeres, für Schumann nicht unwichtiges Ereignis des Jahres 1848 war die Begründung des Dresdener Chorgesangvereins, dessen musikalische Leitung in seinen Händen lag, nachdem er schon 1847 die Direktion der Liedertafel übernommen hatte, welche durch Ferdinand Hillers Berufung nach Düsseldorf auf ihn überging. An diesen, ihm befreundeten Kunstgenossen schrieb er unter dem 1. Januar 1848: „Oft gedenken wir Deiner. Auch in der Liedertafel, die mir Freude macht und zu manchem anregt. — — Auch der Chorverein tritt ins Leben — den 5. zum erstenmal. Bis jetzt sind 117 Mitglieder — d. h. 57 wirkliche, die andern zahlende"[1].

Die Leitung der fraglichen Vereine ergab für Schumann nicht allein eine willkommene Direktionsübung, sondern auch eine wohltätige Unterbrechung seiner geistigen Tätigkeit. Er war dadurch genötigt, mehr mit Menschen und ihm ferner liegenden Dingen zu verkehren, als es sonst geschah. Dies konnte nur von guter Wirkung auf seinen krankhaften Zustand sein. Dem entsprechend schrieb er an F. Hiller: „Der Verlaß auf die Kräfte steigert sich doch mit der Arbeit; ich seh' es recht deutlich — und kann ich mich auch noch nicht recht gesund halten, so steht es doch auch nicht so schlimm, als es Grübelei manchmal vormalt." Und ein Jahr später: „Namentlich hat mir doch die Liedertafel das Bewußtsein meiner Direktionskräfte wieder gegeben, die ich in nervöser Hypochondrie ganz gebrochen glaubte".

Von der Leitung der Liedertafel sah Schumann bald ab, sich allein auf den Chorgesangverein beschränkend, über welchen er an Otten schrieb: „Da erhole ich mich an Palestrina und Bach und anderen Sachen, die man sonst nicht zu hören bekommt." Und an Hiller berichtete er wiederum: „Viel Freude macht mir mein Chorverein (60—70 Mitglieder), in dem ich mir alle Musik, die ich liebe, nach Lust und Gefallen zurecht machen kann. Den Männergesangverein hab' ich dagegen aufgegeben; ich fand doch da zu wenig

[1] Der Dresdner Chorgesangverein wurde anfangs Januar 1848 mit durch Schumann begründet, und von ihm bis zu seiner Übersiedelung nach Düsseldorf (im Sommer 1850) dirigiert. Nach dieser Zeit löste sich zwar der Verein nicht auf, er hielt aber keine regelmäßigen Zusammenkünfte, und begann erst wieder 1855 am Stiftungstage, nämlich am 5. Januar, unter Leitung Robert Pfretzschners, von neuem eine geregelte Tätigkeit.

eigentlich musikalisches Streben — und fühlte mich nicht hinpassend, so hübsche Leute es waren.“ In gleichem Sinne sprach er sich gegen Verhulst aus, welchem er schrieb: „Ich habe hier einen Chorverein gegründet, der in vollstem Flor steht, der mir schon viele schöne Stunden bereitet hat. Auch einen Männergesangverein dirigierte ich, gabs aber wieder auf, da er mir zu viel Zeit kostete. Und hat man den ganzen Tag für sich musiziert, so wollen einem diese ewigen $\frac{6}{4}$-Akkorde des Männergesangstils auch nicht munden.“ — Ein künstlerisch so hochgestimmtes Naturell, wie dasjenige Schumanns, konnte sich freilich auf die Dauer von den meisthin anspruchslosen musikalischen Bestrebungen des Männerchorgesanges nicht angezogen fühlen, wie er denn auch jener Art des geselligen Verkehrs, welcher in Männergesangvereinen üblich ist, indifferent gegenüberstand.

Anders gestaltete sich Schumanns Verhältnis zu dem von ihm gestifteten Gesangverein für gemischte Stimmen. Dieser gewährte ihm die Annehmlichkeit, manche bedeutende Meisterwerke, die er sich in lebendiger Darstellung zu vergegenwärtigen wünschte, singen zu lassen oder auch einzuüben. Darauf bezüglich schrieb er (anfangs Juli 1848) an Brendel: „Wir singen jetzt die Missa solemnis von Beethoven prima vista, daß man wenigstens klug daraus wird — und das freut mich, wenn sie so durch dick und dünn nach müssen. Es wird aber auch studiert, wenn es darauf ankömmt. So „Comala“ von Gade.“ Außerdem genoß Schumann den Vorteil, die eigenen, neu entstandenen Vokalkompositionen von dem Verein zu hören, was namentlich in betreff des dritten Teiles der Faustmusik geschah, welcher gegen Ende Juni des Jahres 1848 seine erste Aufführung, obwohl nur im geschlossenen Kreise, also privatim erlebte. Wie gern er inmitten der Mitglieder seines Vereins verweilte, erhellt auch daraus, daß er sich gelegentlich an den geselligen Vergnügungen desselben beteiligte. Nachweislich kam dies z. B. im August des soeben erwähnten Jahres vor. Damals schrieb er an den Konzertmeister David: „Wir haben Sonntag über acht Tage mit dem Chorgesangverein eine Lust- und Sangesfahrt nach Pillnitz[1] vor. Da geht es immer recht lebhaft her; hübsche Damen sind dabei und singen alle passioniert. Wie wäre es, Du kämest dazu? Von der Witterung hängt freilich vieles ab, indes die Partie wird nur im regnerischesten Falle aufgeschoben.“

[1] Sommerresidenz des Königs von Sachsen bei Dresden an der Elbe und viel besuchter Vergnügungsort der Dresdner.

Kurz vor der Abreise nach Düsseldorf freilich scheinen die Übungen des Vereines mehrfach unter allzuschwacher Beteiligung namentlich der Herren gelitten zu haben, wie aus Claras Tagebuchaufzeichnungen hervorgeht. Der Chorgesangverein, dessen Gedeihen Schumann lebhaft interessierte, gab ihm übrigens Veranlassung zu einigen der im Jahre 1849 entstandenen Vokalkompositionen, welche in dem nächsten Abschnitt namhaft gemacht sind.

Das „fruchtbarste Jahr“.

Das Jahr 1849, von Schumann selbst als sein fruchtbarstes bezeichnet, war in quantitativer Beziehung das bei weitem ergiebigste seines Lebens. Es entstanden in demselben, ganz abgesehen von der Musik zu einigen Szenen aus Goethes Faust, gegen dreißig verschiedene Werke, darunter freilich mehrere kleinere, wie bereits bemerkt worden. Schon unterm 10. April 1849 schrieb er (allerdings auch mit Bezug auf das vorhergehende Jahr) an Hiller: „Sehr fleißig war ich in dieser ganzen Zeit — mein fruchtbarstes Jahr war es — als ob die äußeren Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von außen so furchtbar Hereinbrechende.“ Und Ende 1849 desgleichen: „Äußerst fleißig war ich in diesem Jahre, wie ich Dir wohl schon schrieb; man muß ja schaffen, so lange es Tag ist.“

Mit dem von „Außen so furchtbar Hereinbrechenden“ meinte Schumann die politische Bewegung von 1848 und besonders den Dresdener Maiaufstand des Jahres 1849. Über die revolutionären Vorgänge im Jahre 1848 schrieb er (3. Juli) nach Wien an Nottebohm[1]: „Oft hab' ich Ihrer in diesen Zeiten gedacht, und daß die erschütternden Ereignisse, wie auf alle, auch auf Ihre Entschlüsse für die Zukunft einwirken möchten! Wien und Berlin, wie Sie selbst sagen, sind keine Stätte für den Musiker jetzt. Hier ist es äußerlich ruhiger; aber der großen allgemeinen Brandung kann doch zuletzt auch das politisch ziemlich träge Dresden nicht widerstehen. Aber aus Wien gehen Sie doch ja — Sie können es nun — und für den guten Musiker sah es ja von jeher dort schlimm, wenn er nicht zugleich Scharlatan oder Millionär war[2]. Führe doch die Revolution auch in ihre Musikmägen! Aber die Musikzeitung gibt ein schlechtes Exempel — immer noch schreiben sie

[1] Gustav Nottebohm, geb. 12. November 1817 in dem westfälischen Orte Lüdenscheid hat sich als Beethovenforscher rühmlichst bekannt gemacht. Er starb im Spätherbst 1882 zu Graz, wohin er sich von Wien, seinem langjährigen Wohnorte, zur Erholung begeben hatte.

[2] Bei dieser Äußerung dachte Schumann wohl speziell an Mozart und Franz Schubert. Im übrigen ist das von ihm Gesagte über die „schlimme“ Lage der Musiker in Wien keineswegs zutreffend.

über mittelmäßige Virtuosen die Blätter voll — und über die schaffenden Künstler verstehen sie nichts zu sagen. Wahrhaft erbärmlich ists! —"

Was Schumann in betreff Dresdens prophezeit hatte, ereignete sich neun Monate später tatsächlich: die sächsische Residenz erlebte das traurige Schauspiel einer blutigen Insurrektion, welche indessen glücklicherweise nach Verlauf einiger Tage schon mit Hilfe zweier preußischer Garderegimenter unterdrückt werden konnte. Der Ausbruch des Straßenkampfes von seiten der Insurgenten gegen die bestehende Ordnung vertrieb Schumann, wie so viele andere friedliebende Menschen zeitweilig aus der Stadt. Während dieser Zeit nahm er seinen Aufenthalt in Maxen, sodann in Kreischa bei Dresden, nicht aber etwa aus prinzipieller Überzeugung gegen die Sache selbst, sondern weil ihm der dadurch verursachte wüste, haltlose Zustand unbequem war. Diese Gegensätze bildeten bei ihm einen seltsamen Kontrast. Schumann gehörte in politischer Hinsicht, gleichwie in religiöser, zu den Freimütigen. Er nahm jederzeit innerlich lebhaften Anteil an allen Weltbegebenheiten. Aber viel zu fern lag es seinem äußerlich passiven Verhalten, seine Meinung gegen andere offen und rückhaltlos auszusprechen, geschweige denn gar irgend einen tätigen Anteil an politischen Akten zu nehmen. So war Schumann innerlich ein Liberaler, fortschrittlich Gesinnter, äußerlich dagegen ein durchaus Konservativer. Nicht etwa in Volksversammlungen hat man ihn sich zu denken, sondern am Schreibtisch, in der Hand die Feder, welcher bei dieser Gelegenheit die „Märsche" op. 76 entflossen. Ihren Entstehungsgrund deutete Schumann selbst durch die aufs Titelblatt gesetzte Jahreszahl 1849 an. Den ersten dieser Märsche, welche ihm besonders wert waren, komponierte er auf dem Wege von Kreischa nach Dresden am 12. Juni. Die drei anderen entstanden in den Tagen vom 13. bis 16. Juni. An Whistling, der dies Werk verlegte, schrieb Schumann (17. Juli): „Sie erhalten hier ein paar Märsche — aber keine alten Dessauer — sondern eher republikanische. Ich wußte meiner Aufregung nicht besser Luft zu machen — sie sind im wahren Feuereifer geschrieben". Und an Brendel berichtete er (17. Juni): „Die ganze Zeit über habe ich viel, sehr viel gearbeitet; noch nie drängte es mich so, ward mirs so leicht. Aber die letzten Märsche haben mir doch die größte Freude gemacht". Erschienen sind die Märsche im September 1849.

Die ins Jahr 1849 fallenden Arbeiten waren nach dem Kompositionsverzeichnis während der drei ersten Monate folgende:

„1849 (Dresden). Noch[1] 4 zweihändige Klavierstücke (Waldszenen) (op. 82).

(Februar) 3 Soiréestücke (als „Phantasiestücke" im September 1849 veröffentlicht) für Klarinette und Pianoforte (op. 73) — den 14. Februar: Romanze und Allegro für Horn und Pianoforte (op. 70). (Als „Adagio und Allegro" im September 1849 herausgegeben). — Vom 18.—20.: Konzertstück für vier Ventilhörner mit großem Orchester (op. 86)[2]. —

Im März: 14 Balladen und Romanzen (von Goethe, Mörike, Uhland, Eichendorff, J. Kerner) für Chor (Heft I. op. 67. — Heft II. op. 75)[3]. — 12 Romanzen für Frauenchor (vier-, fünf- und sechsstimmig). — Op. 69 Heft 1 (erschienen im Dezember 1849). — Op. 91 Heft 2 (erschienen im Februar 1851). — Spanisches Liederspiel für Sopran, Alt, Tenor und Baß (12 Nummern), mit Begleitung des Pianoforte (op. 74)[4]. —

Die im Januar 1851 als op. 82 veröffentlichten „Waldszenen", von denen fünf zu Ende 1848 und vier zu Beginn des folgenden Jahres entstanden, gehören den Klaviersätzen nach Art der „Phantasiestücke" op. 12 an. Ebenso wie diese sind sie mit Überschriften versehen, um die Intention des Tondichters anzudeuten. Indessen ist doch ein Unterschied zwischen beiden Werken zu bemerken. Während nämlich die Stücke des op. 12 keinerlei Beziehung zueinander haben, besteht bei denen der „Waldszenen" offenbar ein gedanklicher Zu-

[1] Dieses „noch" bezieht sich auf die Ende 1848 bereits geschriebenen fünf, den „Waldszenen" angehörenden Stücke. Das ganze Werk entstand vom 29. Dezember bis 6. Januar.

[2] Zum erstenmal aufgeführt in einem Konzert für den Orchesterpensionsfond im Leipziger Gewandhaus am 25. Februar 1850. Erschienen im Dezember 1851.

[3] Die im September 1849 und im Februar 1850 veröffentlichten Ausgaben von op. 67 und 75 enthalten nicht vierzehn Stücke, wie oben angegeben, sondern nur zehn. Zwei weitere Hefte „Romanzen und Balladen für Chorgesang", enthalten gleichfalls zusammen zehn Nummern. Dieselben entstanden auch im Jahr 1849 und sollten mit den Werkzahlen 102 und 107 erscheinen. Tatsächlich wurden sie aber im März 1860, mithin erst nach Schumanns Tode, als op. 145 und 146 (in jedem der beiden Hefte sind wiederum wie in op. 67 und 75 fünf Gesänge enthalten) durch den Druck veröffentlicht.

[4] Von dem spanischen Liederspiel, op. 74, welches im Dezember 1849 erschien, enthält die gedruckte Ausgabe nur zehn Nummern. Entworfen wurde es vom 24.—28. März (1849).

sammenhang. Kaum dürfte man auch in der Annahme fehlgehen, daß Schumann den Plan sowie die Benennungen der einzelnen Nummern dieses anmutigen Werkes, teilweise wenigstens, vorbedacht hat. Und im Hinblick hierauf könnte man denn von einer Streifung der Programmusik sprechen. Doch wird Schumann überall dem Wesen und Geist der Tonkunst gerecht.

Das demnächst unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmende spanische Liederspiel ist ein Zyklus ein-, zwei- und mehrstimmiger dichterisch zusammenhängender Gesänge. Ihnen zugrunde liegt die Vorstellung, daß zwei Liebespaare ihre Gefühle in Lust und Leid aussprechen. Schumann hat dies auf ingeniöse und wirksame Weise in seiner Musik ausgedrückt, und derselben zugleich, ohne seinem individuellen Empfinden Fesseln anzulegen, einen südländischen Farbenton zu geben gewußt, welcher diesem Werke einen eigentümlichen Reiz verleiht. Treffend sind die verschiedenen Schattierungen der Liebesregungen, wie z. B. der Sehnsucht, der schwärmerischen Schwermut, des bangen Zweifels, der Befriedigung und Herzensfreude in Tönen wiedergegeben, und auch an dem bei Liebenden vorkommenden neckischen Humor fehlt es nicht ganz. Alle Stimmen sind überdies gut bedacht, so daß dieser Liederzyklus auch in gesanglicher Hinsicht dankbare Aufgaben bietet. Einzig der Bassist ist etwas stiefmütterlich behandelt: er hat nur in den beiden Quartetten, sowie in einem Duett mit dem Tenor zu singen, weshalb sich Schumann wohl auch veranlaßt sah, dem Ganzen noch die, für Baryton komponierte spanische Romanze „der Kontrabandiste" als Anhang hinzuzufügen. Schumann dachte nicht gering von dem Werke, da er an den Verleger Kistner darüber schrieb: „Ich glaube, es werden dies meine Lieder sein, die sich vielleicht am weitesten verbreiten."

Von ähnlicher Beschaffenheit ist der Zyklus „spanische Liebeslieder", veröffentlicht im September 1857 als op. 138 (Nr. 3 der nachgelassenen Werke), mit vierhändiger Klavierbegleitung, und in betreff der äußeren Anordnung auch das im März 1852 edierte „Minnespiel" aus Rückerts „Liebesfrühling" (op. 101). Die beiden letzteren Werke gehören nach Ausweis des Kompositionsverzeichnisses, wie op. 74, ebenfalls dem Jahre 1849 an.

Nächst dem spanischen Liederspiel (op. 74) entstanden: Im April (13.—15.): 5 leichte Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte (op. 102; erschienen im November 1851). April und Mai: 35—40 Lieder zu meinem Jugendalbum (op. 79).

Das Jugendalbum enthält, wie es veröffentlicht wurde, nur 29 Lieder. Auch wurde der Titel umgeändert in „Liederalbum für die Jugend." Dies Werk sollte wohl ein Seitenstück zu op. 68 sein. „Sie werden es am besten aussprechen, was ich damit gemeint habe, wie ich namentlich dem Jugendalter angemessene Gedichte, und zwar nur von den besten Dichtern, gewählt, und wie ich vom Leichten und Einfachen zum Schwierigen überzugehen mich bemühte. Mignon schließt, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend", schrieb Schumann darüber (19. Dezember 1849) an E. Klitzsch [1]. Das ist nun alles vortrefflich gedacht, aber der Zweck dieses Liederalbums scheint doch insofern nicht ganz erreicht zu sein, als die in demselben befindlichen Lieder, wenige Ausnahmen abgerechnet, für jugendliche Stimmen kaum verwertbar sind. Sie erfordern mehrenteils aus- und kunstgebildete Sänger, und für diese dürfte wiederum der musikalische Gehalt nicht immer bedeutend genug sein. Herausgegeben wurde das Jugendalbum im Dezember 1849.

In Kreischa bei Dresden entstanden: 1.—5. Mai: Deutsches Minnespiel aus F. Rückerts Liebesfrühling für Sopran, Alt, Tenor und Baß (8 Nummern) mit Begleitung des Pianoforte (op. 101). 18.—21. Mai: Fünf Jagdgesänge für Männerstimmen mit Begleitung von 4 Hörnern, op. 137 (Nr. 2 der nachgelassenen Werke, erschienen im Juli 1857). 23.—26. Mai: „Verzweifle nicht" von Rückert (op. 93), religiöser Gesang für doppelten Männerchor (Orgel ad lib., erschienen im Juni 1851) [2].

In Dresden komponierte Schumann sodann: 12.—16. Juni: IV große Märsche für Pianoforte [3] (op. 76). — 18.—22. Juni: 4 Lieder der Mignon aus W. Meister von Goethe (das erste ist auch im Jugendalbum). Noch die Ballade des Harfners und das Lied der Philine.

Juli den 2. und 3.: Das Requiem für Mignon skizziert (op. 98b) — den 6. und 7.: die drei Lieder des Harfners. — (Sämtliche

[1] Emanuel Klitzsch, geb. 30. Oktober 1812, Musikdirektor in Zwickau, war Mitarbeiter an der „Neuen Zeitschrift f. Musik". Seine Besprechung des „Liederalbums für die Jugend" erschien Bd. 32, S. 57 vom Jahre 1850.

[2] Aufgeführt zum erstenmal unter Schumanns Direktion in der Paulinerkirche in Leipzig am 4. Juli 1850. — Im Mai 1852 instrumentierte Schumann das Werk für Orchester.

[3] Mit diesen Märschen, welche im September 1849 veröffentlicht wurden, entstand zugleich offenbar der in op. 99 Nr. 14 abgedruckte, die Jahreszahl 1849 tragende „Geschwindmarsch".

Stücke aus W. Meister.) [op. 98] (sind in eine Sammlung zu vereinigen)".

Die Lieder und Gesänge aus Goethes „Wilhelm Meister" — neun an der Zahl — wurden im November 1851 als op. 98a veröffentlicht. Sie sind geistreich gedacht, lassen aber doch jene Einfachheit des Ausdrucks vermissen, welche den betreffenden Gedichten eigen ist. Auszunehmen wäre hiervon Mignons Lied „Kennst du das Land", welches Schumann „nicht ohne Erregung, aber unter wahrhaftem Kinderlärm" in Kreischa schrieb.

Sehr glücklich erscheint in der Auffassung das „Requiem für Mignon"[1], op. 98 b. Hier hat Schumann aus dem Geist der Dichtung heraus in engem Rahmen ein ganz eigenartiges Meisterstück zu schaffen vermocht. Er gibt uns in diesem „Requiem" keine eigentliche Trauermusik nach herkömmlichen Begriffen, sondern eine Gedächtnisfeier in dem, von Goethe gemeinten poetischen Sinne. Der Dichter schildert die Situation folgendermaßen:

„Am Abend fanden die Exequien für Mignon statt. Die Gesellschaft begab sich in den Saal der Vergangenheit und fand denselben auf das sonderbarste erhellt und ausgeschmückt. Mit himmelblauen Teppichen waren die Wände fast von oben bis unten bekleidet, so daß nur Sockel und Fries hervorschienen. Auf den vier Kandelabern in den Ecken brannten große Wachsfackeln, und so nach Verhältnis auf den vier kleineren, die den Sarkophag umgaben. Neben diesen standen vier Knaben, himmelblau mit Silber gekleidet und schienen einer Figur, die auf dem Sarkophag ruhte, mit breiten Fächern von Straußenfedern Luft zuzuweh'n. Die Gesellschaft setzte sich und zwei Chöre fingen mit holdem Gesang an zu fragen: Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?"

Goethe setzt einen „holden Gesang" für das Andenken Mignons, seines Lieblingsgebildes voraus, und einen solchen gibt uns Schumann wirklich in der fraglichen Schöpfung. In kindlich-naivem Ausdruck, für den unser Tonmeister eine ganz spezifische Begabung besaß, beginnt das Stück, welches allmählich in Übereinstimmung mit dem Gedankengange der Worte zu größerer Bedeutung anwächst. So entwickelt sich die Komposition in merklicher Steigerung und Belebung bis zum Schluß, der angemessen dem zu grunde liegenden

[1] Das „Requiem für Mignon" wurde zum erstenmal (als Manuskript) im Düsseldorfer Abonnementkonzert am 21. November 1850 aufgeführt; im Druck erschien es im November 1851.

symbolischen Spruch zu lebensfrischer und warmer Empfindung sich aufschwingt.

Von der Entfaltung besonderer kontrapunktischer Künste hat Schumann in diesem Werk mit richtigem Gefühl abgesehen: es mußte im Hinblick auf den gewählten Gegenstand einfach und plan gehalten werden, und das ist dem Meister in hohem Grade gelungen. Die Anmut und Frische der Empfindung aber, welche diese Musik offenbart, wird immer von erfreulicher Wirkung begleitet sein.

Weitere Kompositionen des Jahres 1849 waren: Juli den 13. und 14. Szene im Dom aus Göthes Faust. — Den 15.: Szene im Garten desgl. — Den 18.: „Ach neige". Den 24.—26.: Szene des Ariel mit Fausts Erwachen.

August: Die Szenen aus Faust instrumentiert. Ende August: 4 Lieder für Sopran und Tenor (Tanzlied, Er und Sie, Ich denke dein, Wiegenlied) op. 78. (Veröffentlicht im März 1850).

10.—15. September: 2 Hefte Kinderstücke für Pianoforte zu vier Händen. (Sechs Nummern.) 18.—26. September: Introduktion und Allegro für Pianoforte und Orchester (in G, op. 92). (Veröffentlicht im April 1852). Vom 27. September bis 1. Oktober: Noch zwei Hefte vierhändige Kinderstücke für das Pianoforte (sechs Nummern) op. 85. (Herausgegeben im September 1850).

Die im September 1849 entstandenen zwölf vierhändigen Klavierstücke (op. 85) „Für kleine und große Kinder", welche als eine glückliche Fortsetzung der „Kinderszenen" und des „Jugendalbums" betrachtet werden können, gehören zu den verbreitetsten und beliebtesten Pianofortekompositionen Schumanns. Sie enthalten eine Reihe anmutiger Tonsätze im kleineren Genre, unter denen insbesondere der charakteristische „Kroatenmarsch", das träumerische „Abendlied", so wie das „Am Springbrunnen" überschriebene, malerisch wirkende Stück als außerordentlich schön hervorzuheben sind.

In den drei letzten Monaten des Jahres 1849 entstanden an Kompositionen: Vom 11.—16. Oktober: 3 doppelchörige Gesänge für größere Gesangvereine („An die Sterne" von Rückert, „Ungewisses Licht", „Zuversicht" von Zedlitz). — Ende Oktober: „Gottes ist der Orient" — für Doppelchor. (Nebst den 3 vorhergehenden Gesängen als op. 141, Nr. 6 der nachgelassenen Werke im März 1858 erschienen).

Den 4. November: „Nachtlied" von Hebbel für Chor und Or-

chester skizziert; den 8.—11. dasselbe instrumentiert[1]) (op. 108). Bis letzten November das 2te spanische Liederspiel mit vierhändiger Begleitung des Pianoforte fertig gemacht (10 Nummern). (Als „Spanische Liebeslieder" op. 138, Nr. 3 der nachgelassenen Werke im September 1857 veröffentlicht.)

4.—5. Dezember 1849: 3 aus den hebräischen Gesängen von Lord Byron mit Begleitung der Harfe (ad. lib. auch Pianoforte) op. 95. Mitte Dezember 1849: 3 Romanzen für Hoboe mit Pianoforte (op. 94); den 22. Dezember: „Schön Hedwig" von Hebbel für Deklamation mit Pianofortebegleitung (op. 106)[2], den 27. Dezember bis 3. Januar 1850: „Neujahrslied" von Rückert[3] für Chor und Orchester skizziert (op. 144). (Als Nr. 9 der nachgelassenen Werke im Dezember 1861 veröffentlicht.)

Die hiermit abschließende Kompositionsübersicht des Jahres 1849 zeigt unsern Meister in vielseitiger Produktivität. Außer den vorstehend schon näher betrachteten Kompositionen dieser langen Reihe wären zunächst noch hervorzuheben: Das „Konzertstück für vier Ventilhörner mit großer Orchesterbegleitung" (op. 86), und der Konzertsatz „Introduktion und Allegro" für Pianoforte und Orchester (op. 92). Beide Werke enthalten hervorragende Züge, das letztere namentlich in der schön gedachten Einleitung; sie vermögen aber in ihrer Totalität eine durchgreifende, nachhaltige Wirkung nicht auszuüben. Bei dem dreisätzigen Hörnerkonzert, über welches Schumann an Härtel sehr richtig schrieb, daß es „etwas ganz kurioses sei", erklärt sich dies mit dadurch, daß die sich gleichbleibende Klangfarbe der Hörner allmählich ihren Reiz verliert, und daß infolgedessen der Anteil des Hörers nach und nach ermüdet, um so mehr, als es der Phantasie des Tonsetzers durch die beschränkte Natur der in den Vordergrund gestellten Blechinstrumente erschwert ist, sich freier und reicher zu entfalten. Es mag damit im Zusammenhange stehen, daß dieses Konzert trotz der interessanten Orchesterbehandlung mehr den Eindruck einer geistreichen Studie, als einer glücklich inspirierten Tonschöpfung hinterläßt. Schumann hielt

[1] Zum erstenmal in den Düsseldorfer Abonnementkonzerten am 13. Mai 1851 aufgeführt und veröffentlicht im Februar 1853.

[2] Op. 95 erschien im August 1851, op. 94 im April 1851 und op. 106 im Juni 1853.

[3] Zum erstenmal in den Düsseldorfer Abonnementkonzerten am 11. Januar 1851 aufgeführt.

übrigens viel von derselben. An Hiller schrieb er, daß dies Werk ihm als eines seiner besten Stücke vorkomme [1].

Anziehender erscheinen die kleineren Kammermusikstücke op. 70, 73, 94 und 102 für Pianoforte und verschiedene Instrumente, welche als eine liebliche Nachblüte der gleichartigen Klavierkompositionen des Meisters aus dessen erster schöpferischer Periode zu bezeichnen sind. Insbesondere heben sich unter denselben die drei Phantasiestücke für Pianoforte und Klarinette oder Violine, so wie von den fünf Stücken im Volkston für Pianoforte und Violoncello die drei ersten durch melodische Schönheit so wie überhaupt durch sehr anmutende Stimmungen hervor. Als weitere Kompositionen in dieser Richtung entstanden in den Jahren 1851 und 1853 noch die poetisch empfundenen „Märchenbilder" [2] (op. 113) und die „Märchenerzählungen" (op. 132) [3].

Endlich ist auch noch als ein eigentümlich phantastisches, feingestaltetes Tonstück das „Nachtlied" op. 108 für Chor und Orchester auszuzeichnen: Schumann selbst stellte es hoch, wie sich aus einer seiner brieflichen Äußerungen ersehen läßt. Er schrieb mit Bezug auf diese Komposition: „Dem Stücke habe ich immer mit besonderer Liebe angehangen." Mit dichterischer Versenkung gibt Schumann uns hier ein farbenreiches Tonbild jener Empfindungen, von denen das Gemüt beim Übergange vom Tag zur Nacht und zum Schlummer umfangen und bewegt wird. Der Schluß soll das Versinken in die Traumwelt andeuten. Dieses poetisch empfundene Stück tut bei der Wiedergabe nicht so viel für sich wie andere Werke des Meisters. Es muß, sozusagen, nachgedichtet, und dementsprechend gestaltet werden. Die volle Wirkung läßt sich nur dadurch erzielen, daß der poetische Faden ununterbrochen festgehalten und fort-

[1] Das Werk erlebte seine erste Aufführung am 25. Februar 1850 in einem zum Vorteil des Leipziger Orchesters im Gewandhause gegebenen Konzert. Veröffentlicht wurde es im Dezember 1851.

[2] Als Schumann die „Märchenbilder", durch deren Zueignung er mich hoch erfreute, geschrieben hatte, ließ er sie sich von seiner Gattin, der ich auf der Bratsche akkompagnierte, vorspielen. Lächelnd meinte er dann: „Kinderspäße, es ist nicht viel damit". Durch diese Äußerung wollte Schumann nur andeuten, daß die Stücke dem kleinen Genre angehören. Gegen meine Bemerkung, daß sie reizend seien, hatte er nichts einzuwenden.

[3] Von den obigen Kammermusikstücken erschien op. 70 im September 1849, op. 94 im April 1851, op. 102 im November 1851, op. 113 im August 1852 und op. 132 im April 1854.

gesponnen wird, was insbesondere für den Chor da seine Schwierigkeiten hat, wo er absatzweise und in einzelnen Stimmen auftritt.

Von großer Wichtigkeit für dieses Musikstück ist die Instrumentalbegleitung. „Der Klavierauszug gibt nur ein schwaches Bild. Es fehlt ihm das nächtliche Kolorit, zu dem nur das Orchester die rechten Farben hat", schrieb Schumann (17. Dezember 1852) an E. v. Bruyck, und (17. Januar 1854) an Strackerjan, daß hier das Orchester „erst das rechte Licht" gibt.

Willkommene Rast.

Der stark potenzierten schöpferischen Tätigkeit Schumanns während des Jahres 1849 folgte, wie leicht begreiflich, eine in produktiver Hinsicht ruhigere Periode. Sein Kompositionsverzeichnis enthält demgemäß für die Monate Januar, Februar und März 1850 keinerlei Angaben.

Aber auch das äußere Leben brachte um diese Zeit eine Unterbrechung mit sich durch einen zweimonatigen Ausflug nach Leipzig, Bremen und Hamburg.

Nach Leipzig hatte sie zuerst die bevorstehende Einstudierung und Aufführung der Genoveva geführt. Aber alsbald erfuhr Schumann, daß dieselbe neuerdings verschoben sei (vergl. S. 393). So blieb es denn bei der Mitwirkung der Gatten in mehreren Konzerten. Clara spielte zunächst am 14. Februar Schumanns „Introduktion und Allegro appassionato" (op. 92) im Gewandhauskonzert, sodann wurde in einem eigenen Konzert am 22. das F-Dur-Trio (op. 80) und die Variationen für 2 Klaviere (op. 46) gespielt und sehr warm aufgenommen, schließlich dirigierte Schumann drei Tage später seine Genovevaouvertüre und das Konzertstück für 4 Hörner (op. 86) in einem zum Besten des Orchesterpensionsfonds veranstalteten Konzerte als Manuskript. Die begeisterte Aufnahme der Ouvertüre erweckte dem Ehepaar gute Hoffnungen auf einen glänzenden Erfolg des ganzen Werkes, das außerdem im Druck erscheinen zu lassen der Verlag Peters sich erbot.

Am 3. März reiste man zunächst nach Bremen weiter. Dort aber erwies sich bald, daß ein größeres Konzert nicht zustande kommen konnte, da Schumann acht Jahre zuvor mit dem einflußreichen Mitdirektor der „Privatkonzerte", Eggers mit Namen, einen persönlichen Zusammenstoß gehabt hatte, der von dem letzteren unvergessen war. Man beschränkte sich auf ein eigenes Konzert am 7. März, in dem Clara das F-Dur-Trio und mit C. Reinecke, der damals in Bremen war, die Variationen (op. 46) mit großem Beifall spielte.

Bald brach das Künstlerehepaar nach Hamburg auf und blieb bis gegen Ende März dort. In Hamburg und Altona wurden mehrere Konzerte und Matineen gegeben, mit deren künstlerischem

27*

wie materiellem Erfolg (die Reise brachte 800 Taler Reingewinn) beide Ursache hatten, vollauf zufrieden zu sein. „Wir ... wurden auf Händen getragen, den Beschluß der Reise in Hamburg machten wir mit Jenny Lind, die in meinen beiden letzten Konzerten sang", schrieb Clara am 7. Mai 1850 an Hiller. Dies Zusammentreffen mit Jenny Lind war wiederum für beide Gatten willkommen und genußvoll, wie sich aus den Aufzeichnungen des Tagebuchs ergibt[1].

Auf der Rückreise hielten sie sich kurz in Berlin auf, wo sie Mendelssohns Gattin einen Besuch abstatteten und trafen am 29. März wieder in Dresden ein.

Noch in einer Hinsicht erscheint diese Reise von Bedeutung, denn während derselben faßte Schumann den Entschluß, die Kapellmeisterstelle in Düsseldorf wenigstens provisorisch anzunehmen, zwei Tage nach seiner Rückkehr schrieb er in diesem Sinne dorthin, obgleich er innerlich noch schwankend war, ob es wirklich so kommen solle und sich nicht näher noch eine Stellung finden werde. Wie sich im Verlauf der Darstellung zeigen wird, schwebte die Angelegenheit mit Düsseldorf schon seit dem Spätherbst des Jahres 1849.

Auch im Sommer des Jahres 1850 war Schumann aus Anlaß der Aufführung seiner Oper in Leipzig, über die schon früher berichtet wurde, zeitweilig von Dresden abwesend.

Doppelt erklärlich also ist es, wenn während der acht ersten Monate des Jahres 1850 verhältnismäßig nur wenig an Kompositionen entstand. Als solche nennt das Kompositionsverzeichnis:

„1850. April. „Resignation", „Ergebung", „Der Einsiedler". Drei Gesänge (erschienen im August 1850) für die Singstimme mit Pianoforte (op. 83), desgl. „Nicht so schnell" von G. L'Egru[2]).

Vom 25.—28. April. Die Szenen aus Faust: „Die vier grauen Weiber", und „Fausts Tod", skizziert, bis zum 10. Mai fertig instrumentiert.

---

[1] Litzmann, II, S. 208—212.

[2] Dieses Lied ist in op. 77 (entstanden 1840 und 1850 und veröffentlicht im April 1851) als Nr. 5 mit abgedruckt. Dasselbe Heft enthält auch noch den in der ersten Ausgabe von op. 39 veröffentlichten „frohen Wandersmann", sowie drei andere Lieder: „Mein Garten", „Geisternähe" und „Stiller Vorwurf", von denen das letztere sich nicht in Schumanns Kompositionsbuch vermerkt findet. Auch die in op. 27 und 51 enthaltenen Lieder (entstanden 1840 und 1842) fehlen sämtlich in dem genannten Verzeichnis, ebenso die Komposition zu Schillers „Handschuh" (op. 87), deren Entstehung in das Jahr 1850 fällt. Op. 27 erschien im Mai 1849, op. 51 im März 1850 und op. 87 im Januar 1851.

Der 10. Mai „Abendhimmel“ von Wilfried v. d. Neun. Den 11. Mai „Herbstlied“ desgl. — desgl. bis 18. Mai noch vier Gedichte von W. v. d. Neun. (op. 89.) — (Erschienen im September 1850).

Juli. „Wandrers Nachtlied“, „Schneeglöckchen“, „Frühlingslust“, „Ihre Stimme“, „Geisternähe“, „Frühlingslied“, „Husarenabzug“, „Gesungen“, „Himmel und Erde“, „Mein Garten“, „Mein altes Roß“, Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte[1].

August: 6 Lieder von N. Lenau für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 90. Requiem nach einem altlateinischen Text für eine Singstimme mit Pianoforte op. 90.“ (op. 90 erschien im Februar 1851.)

Unter den vorstehend verzeichneten Kompositionen nehmen die beiden Szenen aus dem zweiten Teil des „Faust“ schon deshalb ein hervorragendes Interesse in Anspruch, weil mit ihnen die von Schumann für die musikalische Behandlung ausgewählten Partien der genannten Dichtung zum Abschluß gelangten[2]. Der vollständige Zyklus jener von dem Meister aus Goethes Faust komponierten Szenen, welche nunmehr im Zusammenhange der Betrachtung unterzogen werden mögen, umfaßt der Reihe nach folgendes:

1. Szene im Garten, komponiert am 15. Juli 1849.
2. Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa, komponiert am 18. Juli 1849.
3. Szene im Dom, komponiert am 13. und 14. Juli 1849.
4. Szene des Ariel mit Fausts Erwachen, komponiert vom 24. bis 26. Juli 1849. (Im August desselben Jahres wurden diese vier Nummern instrumentiert.)

[1] Von diesen Liedern sind „Wandrers Nachtlied“, „Schneeglöckchen“, „Ihre Stimme“, „Gesungen“ und „Himmel und Erde“ in op. 96 (entstanden 1850 und veröffentlicht im Oktober 1851) aufgenommen. „Geisternähe“ und „Mein Garten“ befinden sich, wie schon erwähnt, in op. 77. — „Frühlingslust“, „Frühlingslied“, „Husarenabzug“ und „Die Meerfee“ endlich gehören zu dem Liederhefte (op. 125), welches als fünftes Lied (Nr. 3) noch „Jung Volkers Lied“ (komponiert 1851) enthält. Das Lied „Mein altes Roß“ wurde in op. 127 mit aufgenommen. Dieses Werk enthält außerdem: „Sängers Trost“ von J. Kerner, „Dein Angesicht“ und „Es leuchtet meine Liebe“ von Heine, sowie „Schlußlied des Narren“ aus „Was ihr wollt“ von Shakespeare — Gesänge, welche in den Jahren 1850 und 1851 komponiert, aber nicht in das Kompositionsverzeichnis von Schumann eingetragen wurden.

[2] Wie wir sahen (S. 347), hatte Schumann den Faust zunächst als Oper projektiert, kam aber bald davon zurück.

5. Szene der vier grauen Weiber.

6. Fausts Tod.

(Diese beiden Nummern wurden vom 25.—28. April 1850 komponiert und „bis zum 10. Mai fertig instrumentiert".)

7. Komposition der Schlußszene zu „Faust" (Fausts Verklärung) in sieben Nummern, geschrieben während des Sommers 1844[1].

Schumann hat diese Kompositionen in drei der äußeren Form des Gedichtes entsprechende Abteilungen gebracht, von denen die erste die drei ersten Nummern, die zweite die drei folgenden Nummern, und die dritte den Schluß in sich begreift. Das Ganze, welches einen Konzertabend ausfüllt, wird durch eine später, und zwar in den Tagen des 13.—15. April 1853 aufgezeichnete Ouvertüre eingeleitet. Diese letztere hatte den Meister Jahre hindurch lebhaft beschäftigt, ohne daß es zu einem Resultate gekommen wäre. Ungemein erfreut war er daher, als am Vorabend des Schlusses seiner Künstlerlaufbahn, deren nahes Ende er nicht ahnte, seine Absicht noch verwirklicht wurde, die geraume Zeit vorher schon vollendeten Faustszenen mit einer umfänglichen Instrumentaleinleitung zu versehen.

Sehr bezeichnend für die Geistesrichtung Schumanns ist es, daß die Schlußszene von allen vorgenannten Teilen der Faustmusik zunächst und zuerst seine produktive Tätigkeit in Anspruch nahm. Sein zu mysteriösem Fühlen und Denken geneigtes Naturell mußte sich durch die symbolisch allegorische Einkleidung dieses dichterischen Gebildes ungemein angezogen fühlen, wenn auch wohl ohne Frage die demselben zugrunde liegende poetische Idee den entscheidenden Anstoß zur musikalischen Behandlung gegeben haben wird. Zudem bot Fausts Verklärung ihm den Vorteil eines in sich abgeschlossenen Ganzen, während dasjenige, was ihn vom ersten und zweiten Teil der Dichtung zur Komposition anregte, doch immer nur etwas Bruchstückartiges ergeben konnte.

Die kühne Idee, den Schluß des Faust in Musik zu setzen, konnte nur ein Tondichter fassen, der durch hohe Geistesbildung und eigentümliche poetische Gestaltungskraft dazu befähigt war, den Stoff in seiner ganzen Größe zu begreifen und völlig zu durchdringen Schumann hat durch die Tat gezeigt, daß er ganz der Mann dazu war. Man betrachte die Dichtung näher. Die Schwierigkeiten für eine tonkünstlerische Bearbeitung derselben sind enorm, ganz abgesehen

[1] Vergl. S. 347, 349. Der Schlußchor wurde in erster Fassung vom 18. bis 25. April 1847, in zweiter Ende Juli desselben Jahres geschrieben.

davon, daß der Goethes Altersstil entsprechende, nicht selten überfüllte, seltsam gedrängte Wortlaut dem musikalischen Wesen fremdartig gegenüber steht. Aber Schumanns Dichterauge hat der Sache bis auf den Grund geschaut und durch Inspiration eine Leistung hinzustellen vermocht, an deren Möglichkeit vorher wohl kaum schon jemand gedacht hat.

Einige Zeit nach Beendigung der letzten Faustszene in der ersten Niederschrift, und zwar anfangs 1845, kam Schumann der Gedanke, Goethes Dichtung für eine Komposition im oratorischen Stil zu benutzen. In einem damals an Krüger gerichteten Briefe heißt es: „Der Faust beschäftigt mich noch sehr. Was meinen Sie zu der Idee, den ganzen Stoff als Oratorium zu behandeln? Ist sie nicht kühn und schön?" Es war ein momentaner Einfall, dem weiter keine Folge gegeben wurde. Er beweist indessen, daß Schumann es nicht bei dem bereits komponierten Abschnitt der Faustdichtung bewenden lassen wollte, wie er denn ja auch später (1849—50) noch einige Bruchstücke aus dem ersten und zweiten Teil derselben in Musik setzte. Zunächst mochte es ihm aber vor allem darum zu tun sein, vorab der Schlußszene die letzte Vollendung zu geben, woran er indessen einstweilen durch sein übles Befinden verhindert war. „Die Szene aus Faust, so schrieb er (24. Sept. 1845) an Mendelssohn, ruht im Pult; ich scheue mich ordentlich, sie wieder anzusehen. Das Ergriffensein von der sublimen Poesie gerade jenes Schlusses ließ mich die Arbeit wagen; ich weiß nicht, ob ich sie jemals veröffentlichen werde. Kommt aber der Mut wieder und vollende ich, so werde ich Ihrer freundlichen Aufforderung gewiß gedenken; haben Sie Dank dafür."[1]

Interessant ist es, zu beobachten, welches Prinzip Schumann bei der Komposition des Faust-Schlusses leitete. Jener enge Anschluß an den Text, wie in zahlreichen Liedern des Meisters, war hier mit Ausnahme einzelner Stellen, nicht anwendbar. Wie sollte sich auch beispielsweise ein adäquater musikalischer Ausdruck für Worte wie die folgenden, finden lassen?

„Mein Inn'res mög' es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
Scharfangeschloss'nem Kettenschmerz".

[1] Aus den letzten Worten des obigen Briefzitats ist zu schließen, daß Mendelssohn dem Wunsche Ausdruck gegeben hatte, die Faustszene im Gewandhauskonzert aufzuführen, was er jedoch nicht mehr erleben sollte.

oder „Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
Und wär er von Asbest
Er ist nicht reinlich". — u. a. m.

Derartige abstrakte Reflexionen musikalisch entsprechend illustrieren zu wollen, gehört offenbar zu den Unmöglichkeiten. Bei der Komposition der Schlußszene zum Faust war mithin von dem Wortausdruck im einzelnen häufig abzusehen, und zur Hauptsache der zugrunde liegende poetische Gedanke zu berücksichtigen. In diesem Sinne hat Schumann sich mit feinstem künstlerischen Takt und Verständnis seines Gegenstandes bemächtigt, und es ist ihm die Lösung der höchst problematischen Aufgabe in einer Weise gelungen, die man als ein Wunder der Genialität bezeichnen darf, wie denn auch diese seine Leistung ganz einzig und unvergleichlich im Bereiche der musikalischen Literatur dasteht. Seine Komposition kommentiert tatsächlich den poetischen Gehalt der Dichtung in der sublimsten Weise. Dazu erreicht Schumann gerade in dieser Arbeit eine Klarheit und Durchsichtigkeit der Darstellung, die an Mozarts Objektivität erinnert. Nur hie und da wird die entzückende Tonsprache durch leise Wolkenschatten auf Augenblicke verdunkelt.

Mit dem chorischen Gesang der heiligen Anachoreten werden wir entsprechend in das mystische Helldunkel der Dichtung eingeführt. Hier zeigt sich gleich die oben angedeutete Schwierigkeit der Behandlung für den Komponisten. Schumann wählt das einzig Richtige, und gibt uns die Grundstimmung in Tönen wieder, so eigenartig schön, wie es eben Worte nicht auszudrücken vermögen. Es ist etwas geheimnisvoll Berückendes in diesen Klängen, was wie ein Reflex der Naturseele auf unser Gemüt einwirkt.

Eine kurze, nur aus zwölf Takten bestehende Instrumentaleinleitung genügt, um uns in die Stimmung dieses so phantastisch und dabei in sich doch so ruhig maßvoll gehaltenen Chorstücks zu versetzen, dessen ganz eigenartige Wirkung mit den einfachsten Mitteln erreicht wird. Nicht unwesentlichen Anteil an dieser letzteren hat einerseits die ungewöhnlich tiefe Lage der Stimmen, und andererseits die schwungvoll aufstrebende Führung der inmitten des Tonsatzes imitatorisch behandelten melodischen Phrase. Auch daß das Orchester ganz im Hintergrunde nur einfach begleitend steht, wie es bei Schumann höchst selten der Fall ist, gibt diesem Musikstück einen besonderen Charakter.

Nun tritt der Pater Ecstaticus mit seinem Sologesange ein. Er ist auf und abschwebend zu denken, was durch die entsprechend gebildete und bis zum Schluß des Satzes fortgeführte Achtelfigur des Solo-Violoncellos so wie der ersten Geige und Bratsche versinnlicht ist. Dieses Stück gehört zu dem Wenigen der ganzen Komposition, was gegen die genußspendende und erhebende Wirkung derselben einigermaßen zurücksteht. Die dichterische Unterlage bewegt sich allerdings hier in so scharf kontrastierenden und jäh wechselnden Bildern, daß der musikalische Ausdruck nicht gleichen Schritt mit ihr zu halten vermag. Schumann hat die leidenschaftvolle Verzückung, welche sich in den heftig erregten Exklamationen dieses Paters ausspricht, sowohl in dessen Gesange wie auch andeutungsweise in der Instrumentalbegleitung wiederzugeben versucht; allein der gewünschte Effekt tritt nicht vollständig in die Erscheinung, und so kann auch der Hörer keinen bestimmten, packenden Eindruck empfangen.

Um so wohltuender wirken die gehaltvollen, dem Pater Profundus in den Mund gelegten Weisen. Auch hier spricht sich wie bei dem Pater Ecstaticus das sehnsüchtige Verlangen nach beglückender Seelenläuterung durch der Liebe Allgewalt aus; allein die damit verbundene Empfindung gewinnt schon ein ruhigeres, geklärteres Wesen. Schumann hat dies meisterhaft in Töne zu kleiden gewußt. Das feierlich gehobene Pathos, mit dem der Pater der „tiefen Region" seine Betrachtungen anhebt, wird bei den Worten: „Ist um mich her ein wildes Brausen", von einem lebhaften Tempo unterbrochen, in dessen Verlauf, dem Sinn des Textes ganz entsprechend, wohltuende Wärme in einfach schöner Weise zu wirkungsvollem Ausdruck gelangt. Besonders glücklich sind auch die bittenden Schlußworte: „O Gott! beschwichtige die Gedanken, erleuchte mein bedürftig Herz!" durch die innig vordrängende chromatische Tonfolge, welche schon in dem einleitenden Rezitativ auftritt, zur musikalischen Darstellung gebracht.

Von dem Dichter in die „mittlere Region" der zum Schauplatz gewählten Sphäre emporgehoben, vernehmen wir jetzt den, einer heranziehenden Schar „seliger Knaben" zugewendeten Pater Seraphicus. Zwei liebliche Stimmen aus dem Chor derselben fragen ihn: „Sag' uns Vater wo wir wallen, sag' uns Guter wo wir sind?" Da entspinnt sich ein reizend anmutvoller Zwiegesang zwischen dem Empfangenden und den zarten Ankömmlingen, dessen zweiter Teil einen freudig erregten, hymnenartigen Charakter annimmt, zum Schluß

aber wie sich entfernend verklingt, während die Begleitung das anfangs vom Pater Seraphicus intonierte melodische Motiv nochmals ertönen läßt.

Der lichtvoll verklärte Charakter dieses Satzes wird mitbestimmt durch die für den dreistimmigen Knabenchor ausschließlich in Anspruch genommenen weiblichen Stimmen, deren Wirkung noch schärfer durch das gleichzeitige Baßsolo hervorgehoben wird.

Alles bisher Vernommene ist als allmähliche Überleitung der Empfindung in eine höhere, übersinnliche Region anzusehen, um den nunmehr erfolgenden Eintritt des Verklärungsaktes Fausts in geeigneter Weise vorzubereiten.

Eine Engelschar „schwebend in der höh'ren Sphäre" und Faustens Unsterbliches tragend, erscheint mit dem bedeutungsvollen „Gerettet ist das edle Glied." Schumann hat zu diesen Worten und den sich daran schließenden Versen einen ganz schlichten kurzen gemischten Chor gesetzt, der durch seinen feierlich würdevollen Ernst durchaus dem Sinn des Textes entsprechend gehalten ist. Unmittelbar anschließend verkünden uns „die jüngeren Engel", wie Fausts Seele den bösen Mächten entrungen worden. Eine Solostimme hebt an, und nach einer Periode von sechzehn Takten kommen alle Sopranstimmen des Chors wiederholend und bestätigend hinzu, bis dann der volle Chor sein triumphierendes „Jauchzet auf, es ist gelungen" in den Himmelsraum hinausschallen läßt. Unterbrochen wird dieser Freudenruf durch eine Betrachtung der „vollendeteren Engel" über den ihnen noch anhaftenden Rest irdischen Wesens, die dem Tondichter zu einer der schwungvollsten und tiefsinnigsten chorischen Partien des ganzen Werkes Veranlassung gegeben hat. Nachdem hierauf das dieses Stück einleitende melodische Motiv des Sopranes in As-Dur nochmals erklungen, folgt in knappster Wendung plötzlich ein Cis-Moll-Satz für Chor und Solostimmen, in welchem die „jüngeren Engel" wiederum das Wort ergreifen. Sie erblicken die schon selig gesprochene Knabenschar, und schildern deren Erscheinung in einem höchst merkwürdig gegliederten Satzbau, dem ein elastisch bewegter Tripeltakt in Verbindung mit dem vorher schon unausgesetzt angewandten $^2/_4$-Takt zugrunde liegt, wodurch eine wundersame, sozusagen geisterhaft schwebende Wirkung erreicht wird.

Das ganze Stück vom Eintritt des Allegretto ($^2/_4$, As-Dur) ab bis hierhin ist von meisterhafter Konzeption und Ausführung im Detail, und zwar so sehr, daß sein musikalischer Gehalt, unseres Be-

dünkens, die stellenweise stark reflektive Dichtung weit überstrahlend, Göthes Intention erst zum vollen Ausdruck bringt. Die Entwickelung des durchsichtig klaren Tonbaues in melodischer und harmonisch modulatorischer Hinsicht erweist sich hier durchweg von der reizvollsten, feinsinnigsten Beschaffenheit. Und so zieht eine Reihe anmutvoller, formell schön geeinter Stimmungen, sowohl nach Seite des duftig Zarten, wie des kraftvoll Erhabenen, an unserm Ohr vorüber, wirksamer noch gemacht durch eine fein abgewogene wechselreiche Verwendung der aufgebotenen vokalen und orchestralen Mittel. Es ist eine farbenreiche Gedankenfülle, wie sie selbst der begabteste Genius nur in weihevoller Stunde zeugen und ausführen kann.

Ein kleiner, von je zwei Sopran- und Altstimmen vorzutragender Satz ätherischen Charakters, in welchem die „seligen Knaben" ihre Freude über den Empfang von Fausts Unsterblichem aussprechen, leitet zu einem breiter ausgeführten Chor von geistvoller kontrapunktischer Arbeit auf den Ruf: „Gerettet ist das edle Glied", doch durchaus abweichend von der vorher schon vernommenen Komposition dieser Worte. Mit richtigem künstlerischen Gefühl ist er des Gegensatzes zum Vorhergehenden und Folgenden halber kräftig und, man möchte sagen, in mehr realistischem Tone gehalten. Schon in dem Thema spricht sich ein äußerst energischer Charakter aus. Es ist, als hätte man sich die, in den himmlischen Jubel miteinstimmende Menschheit dabei zu denken. Nur bei den wiederholt eintretenden vier Solostimmen erhält der Ausdruck ein lichteres, spirituelleres Gepräge. Dieser Chor ist, wie hier mit bemerkt sei, als eine zweite Bearbeitung des ursprünglich an derselben Stelle vorhanden gewesenen Tonsatzes im Jahre 1848 dem Werke einverleibt worden.

Nach Ablauf der Pause, welche am Schlusse desselben vom Komponisten ausdrücklich vorgeschrieben ist, um dem Hörer einen momentanen, glücklich gewählten Ruhepunkt zu gewähren, ohne doch die Aufführung gerade zu unterbrechen, werden wir in die „höchste" Region des ideellen Schauplatzes der Handlung eingeführt, womit auch zugleich der Eintritt des Kulminationspunktes der Dichtung erfolgt.

Doktor Marianus, „in der höchsten reinlichen Zelle" weilend, blickt in den Himmelsraum, und ihm enthüllt sich das Mysterium der „Jungfrau rein im schönsten Sinn." Im Sternenkranze erschaut er Maria, die „gnadenreiche Himmelskönigin", welche von Goethe in katholisierender Richtung als Mittlerin für die Erlösung durch Gottes

allumfassend versöhnende Liebe gedacht ist. In Entzücken versunken, entströmt seinen Lippen ein andachtvoll verherrlichender Gesang, erfüllt von jener inbrünstigen, tiefen Gefühlsschwärmerei, die einen eigentümlichen, schon frühzeitig in Schumanns innerstem Wesen entwickelten Zug bildet.

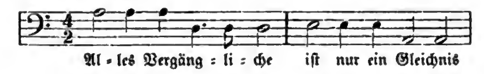
Die Mittel, welche Schumann hier zur Darstellung herangezogen hat, sind ebenso einfach wie sein Gedankengang, und dennoch diese wunderbare Wirkung! Einige zum Teil gedämpfte Streichinstrumente in Verbindung mit wenigen Blasinstrumenten, von denen sich zunächst die Oboe in obligater Weise geltend macht, und eine in gebrochenen Akkorden begleitende Harfe: die kunstvolle Anwendung dieser Tonwerkzeuge erzeugt ein dem demutvoll betrachtenden und doch so überschwänglichen Gesange des Doktor Marianus entsprechendes, wahrhaft verklärendes Kolorit.

Der hier sich offenbarenden weihevollen Stimmung ist weiterer beredter Ausdruck in dem nun folgenden gehaltvollen Tonsatz „Dir, der Unberührbaren" gegeben, an welchem außer dem Doktor Marianus der Chor auf wirkungsreiche Art beteiligt ist.

Nahend schwebt die „Mater gloriosa" einher, umgeben von gnadeerflehenden Büßerinnen, was der Komponist in einem bewegteren Tempo von fünf weiblichen, dringlich bittenden Stimmen unter Anwendung des tremolierenden Streichquartetts auszudrücken versucht, während die Holzblasinstrumente den Singstimmen zur Unterstützung und Leitung dienen. Die Auffassung und Darstellungsweise hat hier etwas unruhig Phantastisches, was gegen die von Schumann vor- und nachher, auch im bewegteren Tempo beobachtete würdevolle Ruhe einigermaßen fremdartig absticht. Wie uns bedünken will, bleibt auch der Gesamteindruck an dieser Stelle hinter der beabsichtigten Wirkung zurück.

Bei weitem glücklicher für die Situation erscheint der Ton getroffen, in welchem drei schon begnadete Büßerinnen: die „Magna peccatrix", die „Mulier samaritana" und die „Maria aegyptica" ihr Anliegen um Vergebung für Gretchen bei der Jungfrau Maria vorbringen. Es ist dies ein ganz apartes Musikstück von demütig verlangendem und herzbewegendem Charakter. Die Wirkung desselben beruht ebensosehr in den, auf ruhig getragenen Baßtönen in nahezu gleichmäßigem Rhythmus sich entwickelnden harmonisch modulatorischen Kombinationen, wie in der mild ernsten, durch sechzehn Takte ununterbrochen sich fortsetzenden Melodik der Oberstimme, welche an-

fangs durch die dritte Stimme in der tieferen Oktave verdoppelt ist. Bei der Wiederholung dieser ganzen Periode tritt noch der weibliche Chor (Sopran und Alt), die Bitte der drei Büßerinnen steigernd, hinzu, womit zugleich eine geistreiche Beziehung zum Schlußchor gegeben ist. Der Chor hat nämlich auf die Worte: „Vernimm unser Fleh'n" gleichzeitig mit dem Gesange der Büßerinnen wiederholt das im Quintintervall sich bewegende Motiv zu intonieren, mit welchem eben auch der Schlußchor des Ganzen beginnt. Dieses Motiv



hat unsern Meister, wie es scheint, bei Abfassung der Musik zur Schlußszene des Faust sehr beschäftigt: es tritt auch schon im Chor Nr. 4 bei der dritten Wiederholung der Stelle „Jauchzet auf", sowie weiterhin namentlich bei den Worten „an sich herangerafft" im Tenor, und unmittelbar darauf im Instrumentalbaß auf[1]. Und selbst in dem Cis-Moll-Satz „Nebelnd um Felsenhöh'" klingt es zu Anfang des kontrapunktisch durchgeführten Motivs im Tripeltakt an.

In betreff des Gesanges der drei Büßerinnen sei noch bemerkt,

[1] Das Quintenmotiv ist schon lange vor Schumann in der Instrumentalmusik auf charakteristische Weise benutzt worden. So z. B. hat Franz Heinrich Biber in einer seiner sechs, 1681 zu Salzburg erschienenen Violinsonaten das Quintenmotiv

als Basso ostinato gebraucht; und wie Haydn dasselbe dem ersten Satz seines D-Moll-Quartetts zugrunde legt, ist allgemein bekannt. Auch im ersten Satz von Beethovens C-Moll-Symphonie kommt dieses Quintenmotiv als Überleitung zum zweiten Thema vor, und gleicherweise am Anfang von Mendelssohns Hymne für Sopransolo und Chor: „Hör' mein Bitten, Herr, neige dich zu mir". Bibers Komposition kannte Schumann schwerlich; die bezeichneten Stellen in den Werken Haydns und Beethovens dagegen haben ihm vielleicht unbewußt Anregung zur Benutzung des fraglichen Motivs gegeben, welches übrigens für ihn einen besonderen Reiz hatte, und bereits in seinem op. 5, dann aber auch im ersten Trio des Klavierquintetts op. 44, in Nr. 3 seiner Stücke im Volkston für Violoncell und Klavier, sowie in der Einleitung und im Durchführungsteil des ersten Satzes seiner C-Dur-Symphonie erscheint (vergl. hierzu S. 147, 368). Die angeführten Beispiele zeigen, daß ein und dasselbe Motiv auf durchaus verschiedene Art geistreiche Anwendung finden kann, ohne zu einer anfechtbaren Reminiszenz zu werden, von der natürlich auch hier in keinem einzigen der gegebenen Fälle die Rede sein kann.

daß dieselben zuerst gleichzeitig beschäftigt sind, während doch die Textesworte in allen drei Partien ganz verschieden lauten. Indessen dürfte dies nur im ersten Augenblick auffallend erscheinen, da ja die Grundempfindung der Büßerinnen trotz der abweichenden Worte durchaus übereinstimmt, wie das denn in der musikalischen Behandlung treffend wiedergegeben ist. Die drei Stimmen haben eben auch Verschiedenes gleichzeitig zu singen, was sich im Ensemble sehr schön zu einer Empfindung eint.

Nach erfolgter Fürsprache läßt Gretchen sich endlich selbst mit einer an die „Himmelskönigin" gerichteten Bitte vernehmen. Die „seligen Knaben, in Kreisbewegung sich nähernd" beteiligen sich alsbald mit daran, so daß ein dreistimmiger von weiblichen Stimmen auszuführender Chor mit ihr zusammen wirkt. Dies ist auch in dem sich anschließenden bewegteren Tempo noch der Fall. Dann aber am Schluß desselben wendet sich Gretchen wiederum allein an die „gnadenreiche Jungfrau," diesmal aber mit dem Anliegen, den „früh Geliebten," welchen noch „der neue Tag blendet," belehren und weiter geleiten zu dürfen, worauf die „Mater gloriosa" in einfachster Deklamation antwortet:

„Komm! Hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet folgt er nach".

Es folgt noch eine in apotheosierendem Sinne schließende Danksagung des „auf dem Angesicht anbetenden" Dr. Marianus an die Jungfrau Maria, und hierauf der achtstimmige Schlußchor. Seiner Einleitung liegt, wie schon erwähnt, das Quintenmotiv mit seinen leeren, gleichsam elementar wirkenden Intervallen zugrunde, welches nach und nach in allen Stimmen erklingend, höchst bedeutsam durchgeführt wird. Die als Gegensatz zu diesem Thema gebildeten, auf- und abwärts steigenden chromatischen Gänge ergeben in Verbindung mit der vervollständigenden Orchesterbegleitung nach und nach einen wunderbaren Tonbau von feierlich erhabenem und geheimnisvollem Gepräge. Die Gesamtwirkung dieser im Pianissimo beginnenden und allmählich zum Forte anschwellenden Gedankenreihe zeigt Schumanns Divinationsgabe im glänzendsten Lichte. Denn die von ihm hier geschaffene Musik gewährt uns, ganz im Geiste der vom Dichter ausgesprochenen mystisch sententiösen Schlußworte, den Eindruck tiefsinniger Offenbarungen eines poetisch geschauten Übernatürlichen. Schumann hielt dieses kleine Stück mit Recht selbst sehr hoch, und sogar für die „höchste Spitze" der ganzen Komposition.

Bemerkenswert an diesem Einleitungssatze ist es, daß eine bestimmte Tonart darin nicht vorwaltet. Erst am Ende desselben stellt sich der Dominantseptakkord von F-Dur fest, auf welchem der Chor von vier in einer Kadenz zum letzten Tempo überleitenden Solostimmen abgelöst wird.

Das Schlußallegro ist in zwei verschiedenen Bearbeitungen vorhanden. Die erste derselben, entstanden im April 1847, genügte dem Meister nicht. In der Tat ist die erste Fassung des Schlußallegros, obwohl sie entschieden chormäßiger wirkt wie die zweite, der Bedeutung des Ganzen wenig entsprechend: sie hat etwas heiter Weltliches, was der bis dahin sich ausprägenden Stimmung entgegensteht[1]. Zwar erreicht auch die zweite aus dem Juli 1847 herrührende Bearbeitung des Schlußchors dem geistigen Gehalt nach nicht ganz die Höhe des Werks, allein sie schmiegt sich durch die zum Ausdruck gebrachte edle und mild ernste Empfindung doch besser dem Vorhergegangenen an.

Als anziehendster Teil der zweiten Bearbeitung dürfte die zwischen den Buchstaben B und D befindliche Durchführung des, von den Vokalbässen im 9. und 10. Takt bereits intonierten melodischen Motivs zu bezeichnen sein, welches überdies durch die Hinzufügung des Quintintervalles auch in bedeutsame Beziehung zu dem langsamen im $^{4}/_{2}$ Takt stehenden Einleitungssatz gebracht ist. Diese Bearbeitung zeigt den in allen kontrapunktischen Künsten wohlerfahrenen Meister, der mit Leichtigkeit seine Materie beherrscht.

In anderer Weise führt Schumann vom Buchstaben E ab jenes Motiv im Chor durch, welches beim Buchstaben A zuerst vom Solosopran vorgetragen wird. Doch fehlt es trotzdem bei beiden, wie auch andern Stellen desselben Stückes an dem eigentlich polyphonen, mit der Macht des Vollklanges sich geltend machenden Chorstil. Die Stimmen treten vielfach zu vereinzelt auf, so daß es zu wuchtigen Choreffekten nicht kommen kann. Dieser Umstand wird namentlich auch bei dem Tonsatz „Nebelnd um Felsenhöh" fühlbar, insoweit der Chor bei demselben beteiligt ist. Freilich scheint es,

[1] Bezüglich dieser ersten Bearbeitung sprach sich Schumann in einer Zuschrift an seinen Verleger Whistling vom 26. Juni 1848 folgendermaßen aus: Der letzte Chor „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan", über den der Komponist einigemal stark in Desperation geraten und den er mehreremal komponiert, immer in Glauben, daß es noch nicht das Rechte sei, brachte in seiner ersten Gestalt beinahe den meisten Eindruck hervor — ganz unverhoffterweise".

daß überall da, wo man die Massenwirkung des Chores in der Faustmusik vermißt, eine solche von Schumann nicht allein nicht beabsichtigt, sondern auch geradezu vermieden worden ist, um dem Tongemälde beziehentlich ein möglichst lichtes, gleichsam erdentrücktes Kolorit zu verleihen. Dies vorausgesetzt, kann man selbstverständlich hier weder Händelsche und Bachsche noch auch Haydnsche oder Mozartsche Chorwirkungen erwarten.

Einen eigentümlichen Reiz bildet der fein abgewogene Wechsel zwischen den Chor- und Solostimmen, welche sich miteinander zu gemeinsamer Tätigkeit bei der vorwärts strebenden, schließlich sanft verklingenden und gleichsam wie im Äther sich auflösenden Coda vereinigen.

Werfen wir noch einen Gesamtblick auf die Musik zur Schlußszene des Faust, so müssen wir freudig bekennen, daß sie im ganzen und großen nicht nur zu den vorzüglichsten Schöpfungen Schumanns gehört, sondern daß sie im ganzen Bereich der Konzertmusik eine exzeptionelle Stellung behauptet. Auch in betreff des seltenen Reichtums der geläutertsten, zu Herzen gehenden Melodik, sowie der meisterlichen Handhabung des gesamten Darstellungsmaterials, insbesondere aber der meist glücklichen Stimmenbehandlung und der farbenreichen, immer das Richtige treffenden Instrumentierung, zeichnet sich diese Komposition unter den größeren Schöpfungen Schumanns merklich aus. Endlich ist dem Werke noch das Verdienst zuzuerkennen, die stellenweise durch einen absonderlich schwülstigen Wortausdruck, man möchte sagen, verdunkelte poetische Idee der Dichtung in der glücklichsten Weise musikalisch interpretiert, und dadurch weiteren Kreisen in dankenswerter Weise zugänglich gemacht zu haben. Dies stellte sich sogleich nach der ersten privatim veranstalteten Aufführung des Werkes in Dresden (Ende Juni 1848) heraus; Schumann konnte mit Beziehung darauf an Fr. Brendel nach Leipzig berichten: „Am liebsten war mir von vielen zu hören, daß ihnen die Musik die Dichtung erst recht klar gemacht“. An Reinecke schrieb Schumann damals: „Vorigen Sonntag haben wir hier zum erstenmal die Schlußszene aus Faust mit Orchester, aber nur im engeren Kreise aufgeführt. Ich glaubte mit dem Stück nie fertig zu werden, namentlich mit dem Schlußchor — nun hab ich doch recht große Freude daran gehabt“.

Im folgenden Jahre wurde die Aufführung der Komposition am 29. August in Dresden aus Anlaß der Säkularfeier Goethes

wiederholt, und gleichzeitig fand zu Leipzig eine Reproduktion derselben statt, bei der das Werk aber weniger Anklang fand als in Dresden, was Schumann nicht entgangen war. „Nach einer Notiz in der Leipziger Zeitung", so erklärte er sich gegen Brendel, „scheint mein Fauststück wenig Teilnahme in Leipzig gefunden zu haben. Wie ich nun niemals gern überschätzt mich sehe, so doch ein lange mit Liebe und Fleiß gehegtes Werk nicht unterschätzt". Schumann glaubte den unbefriedigenden Leipziger Erfolg auf die Neuheit des Eindrucks schieben zu sollen, denn er sagte mit Bezug darauf, daß „einmaliges Hören" zur „vollständigen Würdigung" nicht ausreiche. Wenn an seiner Meinung in diesem Falle auch etwas Wahres sein mochte, so dürfte wohl die kühlere Aufnahme des Werkes bei seiner ersten Darstellung in Leipzig, wo man damals mit Schumanns Musik schon weit vertrauter war als an anderen Orten, auf momentane lokale Umstände zurückzuführen sein. Die großen Schönheiten gerade dieser Tondichtung liegen so offen, selbst für weniger Musikverständige zutage, daß eine unmittelbare, entschieden günstige Wirkung derselben auf ein gebildetes deutsches Publikum gar nicht ausbleiben kann.

Schumann war keineswegs ungehalten über das laue Verhalten der Leipziger, wie ein bald darauf an Brendel gerichtetes Schreiben bezeugt. In demselben sagte er: „Der äußere Erfolg war mir vor der Aufführung klar; ich habe keinen andern erwartet. Aber daß ich einzelne mit der Musik treffen würde, wußte ich wohl auch. Mit dem Schlußchor, wie Sie ihn gehört haben, war ich nie zufrieden; die zweite Bearbeitung ist der, die Sie kennen, gewiß bei weitem vorzuziehen. Ich wählte aber jene, da die Stimmen der zweiten Arbeit noch nicht ausgeschrieben waren. Zu einer Wiederholung der Aufführung in L. wähle ich gewiß die andere. Und dann führe ich wohl auch noch einiges aus dem ersten Teil des ‚Faust' auf"[1].

In Weimar wurde die Komposition gleichfalls zur Feier von Goethes hundertjährigem Geburtstag unter Leitung Liszts gegeben. „Da möchte ich denn", schrieb Schumann an Dr. Härtel, „für diesen Tag Fausts Mantel haben, um überall sein und hören zu können. Wie sonderbar, das Stück hat mir fünf Jahre im Pult gelegen, von niemandem gekannt, von mir beinahe selbst vergessen — und nun muß es gerade zu der seltenen Feier zutag kommen!"

[1] Schumann erlebte eine zweite Aufführung des Stückes in Leipzig nicht.

Nach Vollendung der Komposition des Schlusses von Goethes Faust kam ihm der naheliegende Gedanke, auch noch einiges aus dem ersten und zweiten Teil dieser Dichtung in Musik zu setzen. In betreff dieser während der Jahre 1849—1850 nachträglich noch geschriebenen Partien äußerte Schumann gesprächsweise in Düsseldorf: „Als ich die Sachen komponierte, habe ich hauptsächlich daran gedacht, daß sie vielleicht zur Komplettierung von Konzertprogrammen dienen könnten, da man derartige Kompositionen für Solo- und Chorgesang in kleinerem Umfang fast gar nicht hat".

Schumann supponierte dabei keineswegs, wie wohl vielfach angenommen worden ist, den Gedanken, daß die drei Abteilungen, in welche er die gesamten, von ihm komponierten Faustszenen schließlich brachte, notwendig als zusammengehörende Teile eines Ganzen in einem und demselben Konzert gegeben werden müßten. Im Gegenteil bemerkte er einmal ausdrücklich, wie man seine Faustmusik „nicht gut an einem Abend hintereinander werde aufführen können, weil darin zu viel Großes und Kolossales nebeneinander gestellt sei; höchstens mal als Kuriosität möchte es geschehen dürfen".

Diesem Ausspruch liegt sicher eine sehr richtige Empfindung zugrunde, wie nicht zu verkennen ist.

Die schon namhaft gemachten Szenen des ersten und zweiten Teils der Faustmusik stehen, so viel Schönes und Bedeutendes dieselben auch im einzelnen enthalten, nicht ganz auf dem Hochniveau der eben besprochenen Musik zum Epilog. Und zwar schon deshalb nicht, weil es nur bruchstückartige Kompositionen sind, in denen keine einheitlich durchgehende Idee vorhanden ist. Aber auch hinsichtlich des künstlerischen Gehaltes erscheinen dieselben von ungleichem Wert. Wie dem immer sei — man muß dem Meister auch für diese Schöpfungen dankbar sein, denn sie enthalten so manches, was wohl geeignet ist, unsere Kenntnis von Schumanns eigenartigem Naturell in gewissen Beziehungen zu erweitern.

Bemerkenswert erscheint zunächst der Umstand, daß Schumann unbekümmert um Goethes ausdrückliche Vorschriften für die Anwendung der Musik nur das zur Komposition auswählt, was ihm gerade dazu geeignet scheint. So gleich bei der auf die Ouvertüre folgenden Gartenszene. Sowohl Entwicklung wie Zusammenhang der Dichtung sind hier außer acht gelassen. Schumann entnimmt derselben einzelne Teile und benutzt dieselben in der Hauptsache zu einem Duett zwischen Faust und Gretchen, an welchem schließlich

ebenso unerwartet wie störend für die musikalische Empfindung auch nach Mephistopheles und Martha sich beteiligen. Man könnte nun freilich mit Recht bemerken, daß die ganze Szene, wie sie von Goethe geschrieben ist, für die musikalische Behandlung nicht geeignet sei. Allein dieser Einwand dürfte auch zum Teil noch von den Partien gelten, welche Schumann für seinen Zweck heraushebt. Was der Dichter z. B. in dem wunderbar naiven Dialog zwischen Faust und Gretchen während des Spieles mit der Sternblume ausgesprochen hat, wird sich schwerlich durch ein anderes Medium in so sicher treffender Weise wiedergeben lassen, als es durch das Wort geschehen ist. Schumann wenigstens ist es nicht gelungen. Hiervon abgesehen, hat er mit Hilfe des orchestralen Apparates ein fein empfundenes, in einzelnen Momenten zu hinreißendem Ausdruck sich steigerndes Tongemälde hingestellt, bei dem nur zu bedauern bleibt, daß es gesanglich teilweise nicht zu plastischer Wirkung gebracht werden kann, weil die allzu reiche Instrumentation überwuchernd und erdrückend auf den Stimmen lastet. Schumann ging hierbei mit voller Absichtlichkeit zu Werke. Gelegentlich äußerte er darüber: „ich habe die Szene im Garten vollstimmig instrumentiert, weil die ganze Stimmung eine so reiche, volle ist. Auch darf man so etwas nicht gewöhnlich behandeln". Gewiß ist hieran etwas Wahres. Allein der wirkliche Grund liegt wohl darin, daß Schumann sich dazu verleiten ließ, möglichst alles, was in der Dichtung zwischen den Zeilen zu lesen ist, durch die Begleitung wiedergeben zu wollen, ohne dabei der menschlichen Stimme und deren unerschöpflichem Ausdrucksvermögen gerecht zu werden. Was einerseits durch die bevorzugte und entschieden dominierende Stellung des Orchesters gewonnen wird, geht andererseits durch die Beeinträchtigung der Singstimmen verloren. Und so kann denn der Gesamteindruck die erwünschte Wirkung nicht erreichen.

Ähnlich verhält es sich mit der Zwingerszene: „Gretchen vor dem Bild der „Mater dolorosa". Es fehlt diesem in betreff der Singstimmen überwiegend deklamatorisch gehaltenen Tonsatz keineswegs an feinen, vorzugsweise der reich und eigentümlich gefaßten Instrumentalbegleitung einverleibten Zügen und Akzenten. Doch vermag auch hier Schumann nicht, der alles sagenden Dichtung irgend eine Steigerung zu verleihen. Was bei diesem Stück überdies dem Genuß hemmend im Wege steht, ist die ungebundene, phantasieartige Behandlung, welche keinen Ersatz für den Mangel

28*

einer breiteren, in geschlossener Form zum Ausdruck kommenden Melodik gewährt und für das Verständnis der tondichterischen Intention nicht eben fördernd ist.

Mehr, obwohl auch nur teilweise ist Schumann in formeller Hinsicht die den ersten Teil des Faustzyklus abschließende „Szene im Dom" gelungen. Doch macht sich hier wiederum ein anderes Bedenken geltend. Es bezieht sich auf die Art und Weise, wie Schumann den bösen Geist und Gretchen miteinander musikalisch sprechen läßt. Die Unzulänglichkeit dieser deklamatorisch spröden und ziemlich farblosen Wechselrede wird um so fühlbarer, als die zermalmenden Worte, mit denen die in Gretchen qualvoll sich steigernden Gewissensbisse und die daraus hervorgehende Seelenangst so lebenswahr geschildert sind, in dieser Fassung merklich an Energie verlieren.

Ob hier die melodramatische Gestaltung nicht den Vorzug verdient hätte, möge dahingestellt bleiben. Jedenfalls wäre durch dieselbe die Gewalt des dichterischen Wortes mehr zur Geltung gekommen, wie in der vorliegenden Komposition. Und noch ein wesentlicher Vorteil war sonder Mühe damit zu erreichen: die angemessene Hervorhebung des Gegensatzes zwischen dem „Bösen Geist" und Gretchen oder, was ganz dasselbe ist, zwischen der vorwurfsvollen Sprache des in Gretchen erwachten Gewissens und der bitteren Seelenpein, von welcher sie infolgedessen ergriffen wird. Goethe hat mit ebenso feinem psychologischen Verständnis als richtigem ästhethischen Gefühl diese in ein und demselben Individuum sich vollziehenden Vorgänge auseinander gelegt, indem er den „Bösen Geist" die furchtbaren Mahnungen des Schuldbewußtseins aussprechen läßt, während Gretchen selbst in durchaus mädchenhaft naiver Weise den Gefühlen der Herzensangst und Verzweiflung Ausdruck gibt. Diese Kontraste mußten, um dem Gemälde das richtige Kolorit zu verleihen, in der musikalischen Behandlung Berücksichtigung finden. Ob dies überhaupt möglich sein würde, ist eine Frage, von deren Erörterung hier abgesehen sei, weil dadurch an der vorliegenden Komposition nichts mehr zu ändern ist.

Im Verlaufe dieses Tonsatzes, in welchem, beiläufig gesagt, mit Vorteil das ominöse „Nachbarin! Euer Fläschchen" zu unterdrücken gewesen wäre, tritt zu den Solostimmen noch der volle Chor mit dem „Dies irae" hinzu, ohne daß dadurch indessen eine besonders günstige Wendung für die Wirkung gewonnen wird. Schumann

bewegt sich hier auf einem seinem Gefühlsleben fremden Gebiet: die Schrecken des jüngsten Gerichts zu malen, war ihm nicht gegeben; er hatte eine andere Kunstmission zu erfüllen.

Dies wird doppelt fühlbar, wenn wir die Anfangsszene der zweiten Abteilung betrachten, welche mit dem Gesange Ariels beginnt. Schumann betritt damit wieder eine Region, in der er mit souveräner Macht herrscht.

Es ist jedenfalls sehr bemerkenswert, daß vor Schumann niemand auch nur den Versuch gemacht hat, vom zweiten Teil des Faust, geschweige denn von dem dazu gehörenden Schluß, irgend etwas in Musik zu setzen, während der erste Teil dieser in ihren Hauptzügen so großartig angelegten und durchgeführten Dichtung schon mehrfach, wenn auch, mit Ausnahme von Schuberts dahingehörigen genialen Kompositionen, nur unzureichende tonkünstlerische Arbeiten hervorgerufen hatte[1]. Sicher waltet hier kein Zufall ob. Es fehlte eben an einer künstlerischen Persönlichkeit, die, mit dem erforderlichen tondichterischen Vermögen ausgestattet, auch die spezifische Begabung und Hinneigung für die Aufgabe in sich trug. Alle diese Bedingungen trafen eben bei Schumann in seltener Vereinigung zusammen, wie sich schon bei der Betrachtung seiner Musik zur letzten Szene des Faust ergab. Verfolgen wir dies nun auch im besonderen an seinen dem zweiten Teil des Faust gewidmeten Kompositionen.

Durch den tragischen Untergang Gretchens im Bewußtsein verübter Schuld erschüttert, betäubt, sucht Faust, sich in die Arme der Natur werfend, Heilung des kranken Gemüts. Er findet sie. Gute Geister, geführt von Ariel, nahen sich ihm, „des Herzens grimmen Strauß besänftigend“ und „des Vorwurfs glühend bittere Pfeile entfernend“.

Eine Instrumentaleinleitung mit Harfenbegleitung, dazu bestimmt, die vom Komponisten weggelassene Anfangsstrophe Ariels illustrierend zu ersetzen, führt uns in die entsprechende Stimmung ein. Diese süß berauschenden Weisen mit ihren friedvoll besänftigenden Klängen, sie sind wie lindernder Balsam für eine verwundete, schmerzlich bewegte Seele.

Lieblich reizvoller Solo- und Chorgesang des „Geister-Kreises“ wiegt Fausten in sanften Schlaf. „Fühl' es vor! Du wirst ge-

[1] Bekanntlich hatte Beethoven in der letzten Zeit seines Lebens die Absicht, zum ersten Teil des „Faust“ Musik zu schreiben. Es kam aber nicht dazu.

sunden; traue neuem Tagesblick", rufen die Elfen dem Ruhenden hoffnungbeseelend zu.

Die von Schumann hier kunstvoll aneinandergereihten, so schönen Tonsätze voll Innigkeit, Zartheit und poetischem Schwung, werden durch Ariels glanzvoll instrumentierte Verkündigung des herannahenden Tageslichts unterbrochen. Gestärkt und neu belebt durch erquickenden Schlummer erwacht Faust, dessen nunmehr folgender, sehr ausgedehnter Monolog „des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig", von Schumann mit offenbarem Gewinn für die, ohnehin dem Vorhergegangenen nicht mehr ganz ebenbürtige Komposition gekürzt ist. Die überwiegend deklamatorische Behandlung wirkt auch an dieser Stelle einigermaßen ermüdend. Zu übersehen ist dabei freilich nicht, daß die Aufgabe, welche Schumann sich gestellt, gerade hier ungemein große, kaum befriedigend zu lösende Schwierigkeiten darbot. Wenn man sich dies vergegenwärtigt, so wird man dem Genius des Meisters im Hinblick auf den so herrlich sich steigernden Schluß dieses Faustgesanges um so lieber rückhaltlose Bewunderung zollen.

Von den drei Szenen der zweiten Abteilung bietet die eben betrachtete jedenfalls das Anmutendste, wenn nicht geradezu das Schönste. Den schroffsten Gegensatz des Kolorits bildet dazu die folgende Szene der vier grauen Weiber. Während dort alles licht- und glanzvoll ist, empfangen wir hier den Eindruck des mitternächtlich Gespenstigen. Faust ist dem Ende der irdischen Laufbahn nahe gerückt; das Alter macht seine Rechte geltend. Mangel, Schuld, Sorge und Not, diese vier leidigen Gefährten des Menschendaseins, sie nahen sich in den Gestalten grauer Weiber dem unablässig strebenden Greise, um ihre Künste an ihm zu versuchen. Ihr Erscheinen auf dem Schauplatz der Handlung hat Schumann in meisterhaft bezeichnender Tonmalerei geschildert. Diese im Pianissimo hingehauchten Sechzehnteilfiguren der Geigen und Bratschen mit ihrer sprunghaft flatternden und harmonisch modulatorisch schnell wechselnden Bewegung geben ein frappantes Bild der schemenhaft herbeihuschenden Gestalten. Und nun noch deren monoton abgerissener Gesang, — es ist ein vom falben Scheine beleuchtetes Nachtstück, wie es nur dem geisterkundigen Schumann gelingen konnte.

Nur eine von den vier elendbringenden Schwestern findet den Eingang zu Fausts Gemach: es ist die Sorge. Sie hat auf die Forderung des, am Ziele seines Lebensweges stehenden Greises, sich zu entfernen, nur die Antwort: „ich bin am rechten Ort". Da ent-

spinnt sich ein ausgedehnterer Wechselgesang zwischen beiden, in allen seinen Teilen charakteristisch gedacht und wirkungsvoll dargestellt. Besonders glücklich empfunden erscheint namentlich der Satz: „Ich bin nur durch die Welt gerannt", wie auch der auf Fausts Erblindung folgende Schlußmonolog „die Nacht scheint tiefer tief herein zu dringen" mit seinem energischen Aufschwung bei den Worten „Laßt glücklich schauen was ich kühn ersann".

Jetzt aber soll sich die schrille Mahnung der grauen Schwestern erfüllen:

„Dahinten, dahinten! von ferne von ferne,
Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der — —
— — Tod".

Der Komponist führt uns zu dem tiefernsten Abschluß seiner ergreifenden Tondichtung hinüber. Mephistopheles das nahe Ende Fausts voraussehend, erteilt den eiligst herbeigerufenen Lemuren die Anweisung, dem Herrn im Vorhofe seines Palastes die letzte Ruhestätte zu bereiten. Grabend singen sie in zweistimmigem Chor herb melancholische Weisen von eintönigem, rhythmisch scharf ausgeprägtem Charakter, — eine unheimliche, den Ton der Dichtung sicher treffende Musik, angemessen eingeleitet und vorbereitet durch die Beschwörungsworte Mephistos. Auch das Orchester hat hier wiederum durch entsprechende Tonmalerei, — es sei nur an die fortlaufende, das Spatengeklirr versinnlichende Achtelbewegung der Bässe erinnert — wesentlichen Anteil an der Wirkung dieses klar gegliederten und formenfest gestalteten Tonsatzes.

Faust ins Freie hinaustretend, gibt sein inneres Behagen über die in Angriff genommene Arbeit zu erkennen, indem er wähnt, daß es sich um die Ausführung eines von ihm geplanten Werkes handelt, worauf Mephistopheles vor sich hin halb mitleidig, halb spöttisch und wie im stillen triumphierend, die Antwort murmelt. Sodann ergreift Faust zum letzten Mal das Wort, um in einem breiter sich ergehenden Gesange von edelm gehaltvollem Gepräge, seinen auf das geträumte große Unternehmen bezüglichen Gedanken Ausdruck zu verleihen.

„Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn. —
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick".

So ruft er mit stolzem Selbstgefühl aus, und kaum ist es geschehen, da sinkt er auch schon entseelt zu Boden.

Diesem bedeutungsvollen Moment, den der Meister mit Hilfe des Orchesters auf charakteristische Weise ausmalt, folgt nach einer kurzen Betrachtung Mephistos zu den Worten „die Uhr steht still! — — — es ist vollbracht", der feierliche Schluß, in choralartig getragenen Akkorden auslaufend. Die bei Goethe noch gegebene, maßlos ausgedehnte und für tonkünstlerische Zwecke kaum verwertbare Schilderung des Kampfes mit den Engeln um Fausts Seele, konnte Schumann um so eher unberücksichtigt lassen, als das eigentliche Ende der fraglichen Szene mit dem Tod des Helden der Dichtung eintritt.

Mit dem zweiten Teil der Faustmusik war ein seiner geistigen Bedeutung nach zur Hauptsache staunenswürdiges Werk in mehrjähriger hingebender Tätigkeit so weit gefördert, daß zur Vollendung desselben nur noch eine die Grundstimmung des Ganzen vorbereitende Instrumentaleinleitung erforderlich war. Lange Zeit verging indessen, ehe es Schumann möglich wurde eine solche zu schaffen. In Düsseldorf äußerte er zu Anfang des Jahres 1851: „Ich bin oft mit dem Gedanken umgegangen, eine Ouvertüre zu den Faustszenen zu schreiben, habe aber die Überzeugung gewonnen, daß diese Aufgabe, die ich mit für die schwierigste halte, kaum befriedigend zu lösen sein wird; es sind da zu viele und zu gigantische Elemente zu bewältigen. Doch aber wird es nötig sein, daß ich der Musik zum Faust eine Instrumentaleinleitung voranschicke, sonst rundet sich das Ganze nicht ab, und die verschiedenen Stimmungen müssen auch vorbereitet sein. Indes kann man so was nicht auf der Stelle machen; ich muß den Moment der Eingebung abwarten, dann geht es schnell. Ich habe mich, wie gesagt, häufig mit der Idee einer Faustouvertüre beschäftigt, aber es geht noch nicht."

Wie richtig Schumanns Bedenken in diesem Falle waren, zeigt der nach mehrjährigem Meditieren endlich noch für den erörterten Zweck im August 1853 niedergeschriebene Instrumentalsatz, welcher in seiner Totalität trotz einzelner hervorragender und begeistigter Momente volle Befriedigung nicht gewährt. Man hat das Gefühl, als ob dieser Komposition die letzte Überarbeitung, mit einem Wort, die Durchbildung bis zu plastischer Klarheit fehlte, und als ob man sich vor einem Gemälde von großen Intentionen befindet, welches von der Skizze auf die Leinwand übertragen, eben erst nur teilweise untermalt ist. Allerdings darf man bei Beurteilung dieses Musikstückes nicht vergessen, daß es jener späten Zeit der Wirksamkeit des verehrten

Meisters angehört, in welcher sein produktives Vermögen bereits Spuren geistiger Ermattung erkennen läßt. In seinen guten Tagen wäre dem Schöpfer der Manfredmusik, so wie mancher andern ebenbürtigen Werke, auch die Faustouvertüre in schönster Weise gelungen. Wie dem immer sei, — nehmen wir diejenige, welche Schumann uns hinterlassen hat, als ein wertvolles Symbol seines bis zum letzten Augenblick unermüdlichen, edlen Strebens hin[1].

Den ersten Teil der Faustmusik gedachte Schumann in den von ihm geleiteten Abonnementskonzerten am 13. März 1851 aufzuführen. Es mußte aber unterbleiben, weil die Sängerin, welche Gretchens Partie singen sollte, unwohl geworden war. Dazu kam, daß keine recht passende Persönlichkeit für den „bösen Geist" beschafft werden konnte. „Mit der Faustmusik werden wir Plage haben; ich finde niemand, der den bösen Geist in der Domszene gut genug deklamieren wird," meinte Schumann vor der Probe.

[1] Die erste Aufführung der vollständigen Faustmusik erfolgte am 14. Januar 1862 in Köln unter Ferd. Hillers Leitung. Herausgegeben wurde das Werk im Klavierauszug Dezember 1858, in der Partitur Februar 1859. Eine neue Ausgabe der Partitur erschien Januar 1865, nachdem das Werk 1862 aus dem Friedländerschen Verlage in denjenigen von C. F. Peters übergegangen war.

Schumanns Berufung nach Düsseldorf.

Der Spätsommer des Jahres 1850 brachte für Schumann ein wichtiges und folgenreiches Ereignis: die Übernahme eines Dirigentenamtes nämlich, wodurch ein von ihm lange gehegter Wunsch in Erfüllung ging. Im jüngeren Alter trug Schumann kein Verlangen nach einer solchen Wirksamkeit, offenbar, weil er keinen rechten Beruf für dieselbe in sich fühlte. Als einige Monate vor der Verheiratung seine Braut auf diesen Punkt anspielte, antwortete er: „Du sprichst in deinem Briefe von einem „rechten Fleck," wo du mich gern hinhaben möchtest — versteige Dich nicht zu hoch mit mir — ich wünsche mir keinen besseren Ort, als ein Klavier und Dich in der Nähe. Eine Kapellmeisterin wirst Du einmal in Deinem ganzen Leben nicht; aber inwendig nehmen wirs mit jedem Kapellmeisterpaar auf, nicht wahr? Du verstehst mich schon".

Nachdem Schumann aber in die Ehe getreten und dann Familienvater geworden, wurde er, ohne Zweifel infolge wiederholter Anregung von seiten seiner Gattin, und vermutlich auch des Arztes, sich neben dem geistig so anstrengenden Schaffen der Abwechselung halber auch anderweitig zu beschäftigen, nach und nach empfänglicher für den Gedanken, einen Teil seines Tagewerkes der praktischen Tätigkeit zu widmen. In seinem Briefe vom 5. Juni 1844 an Verhulst sagte er, darauf hindeutend: „Ich möchte ganz der Komposition leben; aber freilich der Drang nach einem geregelten Wirkungskreise wird immer größer, je älter man wird. Vielleicht zeigt der Himmel auch da einen Ausweg".

Ein solcher Ausweg schien sich für Schumann im Sommer des Jahres 1847 darzubieten. Es betraf das Amt des Direktors am Wiener Konservatorium, von dessen Erledigung die Zeitungen berichtet hatten. Sofort wandte Schumann sich deswegen mit folgenden Zeilen an Nottebohm: „Die Stelle ist eine, wie ich sie mir wohl wünsche; dazu fühle ich mich jetzt recht frisch an Kräften und sehne mich in einen regen Wirkungskreis. Ernstlich mich aber darum bewerben will ich nicht eher, als ich in allen Verhältnissen genau orientiert bin, und dazu sollen Sie mir hülfreiche Hand bieten und werden es gewiß auch, soweit ich Ihre Teilnahme für mich von früher her kenne.

Die Hauptsache also ist, Sie erwähnen gegen niemanden meinen Namen, geben mir aber einen möglichst sicheren Bescheid über alles, was Sie über die Wiederbesetzung der Stelle erfahren. Wissen möchte ich auch, warum Preyer die Stelle niedergelegt, sodann, wer über die Wahl zu entscheiden hat, ob der Ausschuß der Gesellschaft, und wer jetzt im Ausschuß sitzt, — wissen sodann, wer denn um die Stelle schon angehalten und wie sich die öffentliche Meinung und die der Musiker darüber ausspricht. Bei Ihren Nachforschungen bitte ich Sie aber, wie gesagt, meinen Namen noch aus dem Spiel zu lassen.

Bestimmteres über alle diese Punkte können Sie sicher durch Fischhof, A. Fuchs oder Lickl erfahren. An Fischhof hätte ich selbst darum geschrieben; er ist aber um die jetzige Zeit gewöhnlich auf Reisen, und so fürchtete ich, erhielt er meinen Brief zu spät. Ist er aber in Wien, so sagen Sie ihm dennoch nichts von diesem Brief; ich will erst Ihre Antwort abwarten.

Nur an Vesque hab ich vorgestern in der Angelegenheit geschrieben[1], weil ich gerade von ihm, der auch Ausschußmitglied ist, bestimmte Nachrichten über die Sachlage zu erhalten hoffe. Sonst weiß aber in Wien niemand davon.

Seien Sie denn so freundlich, lieber Nottebohm, und interessieren Sich für die Sache — geben Sie mir auch bald Nachricht: denn da bis zum 1. Oktober die Stelle besetzt sein soll, ist keine Zeit zu verlieren."

Schumanns Wünsche in bezug auf Wien erfüllten sich nicht. Er wurde aber für die fehlgeschlagene Hoffnung einigermaßen durch die zeitweilige Leitung des Dresdner Männergesangvereins (Liedertafel genannt), so wie durch diejenige des von ihm anfangs 1848 gegründeten und bis 1850 beibehaltenen Chorgesangvereins entschädigt. Nach einiger Zeit schon glaubte Schumann mit der Führung des Taktstockes soweit vertraut zu sein, um eine höhere öffentliche Wirksamkeit als Dirigent beanspruchen zu können. Als sich daher im Sommer 1849 die Nachricht verbreitete, daß Julius Rietz, der zu jener Zeit die Leipziger Gewandhauskonzerte leitete, seine Position aufgeben werde, um als Hofkapellmeister an des verstorbenen Nicolai Stelle in Berlin zu treten, machte Schumann dem Dr. Härtel, damaligem Mitglied des Direktoriums der Gewandhauskonzerte die vertrauliche Mitteilung, wie er beabsichtige, sich um den von Rietz

[1] Briefe, N. F. 2. Aufl. S. 274.

seither bekleideten Posten zu bewerben, falls derselbe vakant werden sollte. Momentan gewann es auch den Anschein, als ob die Angelegenheit sich günstig für Schumann gestalten könnte, wie aus dem folgenden Briefzitat hervorgeht. Er schrieb nämlich (28. Juli 1849) an Dr. Härtel: „Haben Sie Dank für die Mitteilung, daß Sie glauben, mein Antrag würde dem Direktorium nicht unwillkommen sein. Es sollte mich freuen, wenn die Sache zustande käme. Wie ich Ihnen sagte, ich sehne mich nach einer geregelten Tätigkeit — und wie unvergeßlich mir auch die letzten Jahre sein werden, wo ich ausschließlich als Komponist leben konnte, und wie ich auch weiß, daß solche fruchtbare, und in dieser Beziehung glückliche Zeit vielleicht nicht sobald wiederkommen wird, so drängt es mich doch auch nach einer aktiven Wirksamkeit, und es würde mein höchstes Bestreben sein, das Institut in dem Glanz erhalten zu helfen, in dem es seit so langer Zeit dagestanden."

Rietz verblieb indessen in seiner Leipziger Stellung, und damit war die Sache erledigt. Gegen Ende des Jahres 1849 jedoch erhielt Schumann eine bestimmte Aussicht zur Erlangung einer Dirigentenstelle; es betraf diejenige in Düsseldorf, welche seit 1847 von Ferd. Hiller bekleidet, und nun durch dessen Berufung nach Köln frei geworden war. Durch Hiller wurde die Angelegenheit auch im Auftrage des Düsseldorfer Musikvorstandes vermittelt, wie aus den drei folgenden Briefen erhellt. Auf eine vorläufige Anfrage des ersteren vom 12. November 1849 bei Schumann antwortete dieser am 19. November: „Dein Vorschlag hat viel Anziehendes, doch tauchten auch einige Bedenken dagegen auf. ... Namentlich ist mir aber noch Mendelssohns Ausspruch über die dortigen Musiker in Erinnerung und klang schlimm genug[1]. ...

Darüber, lieber Hiller, schenke mir nun reinen Wein ein. Viel Bildung trifft man freilich überall nur selten in Orchestern und ich verstehe es wohl auch, mit gemeinen Musikern zu verkehren, aber nur nicht mit rohen, oder gar malitiösen.

Sodann bitte ich Dich noch über dies und jenes mir Auskunft zu geben. Am besten, ich frage eines nach dem andern:

1) Ist die Stelle eine städtische? Wer gehört zunächst zu dem Vorstand?

2) Der Gehalt ist 750 Taler (nicht Gulden?)

[1] Über eine unter Mendelssohn vorgekommene drastische Unbotmäßigkeit des Düsseldorfer Orchesters vergl. v. Wasielewski, „Aus 70 Jahren", S. 111.

3) Wie stark ist der Chor, wie stark das Orchester?

4) Ist das dortige Leben eben so teuer, als z. B. hier? Was zahlst Du für Dein Logis?

5) Kann man möblierte Logis haben?

6) Wäre für den Umzug, die teuere Reise hin nicht eine billige Entschädigung zu erlangen?

7) Wäre der Kontrakt nicht so zu stellen, daß ich, wo sich mir eine andere Stellung böte, aufkündigen könnte?

8) Dauern die Vereinsübungen auch den Sommer über?

9) Bliebe im Winter Zeit zu kleinen Ausflügen von 8—14 Tagen.

10) Würde sich für meine Frau irgend ein Wirkungskreis finden lassen? Du kennst sie; sie kann nicht untätig sein.

Und nun noch ein Hauptpunkt. Vor Ostern 1850 könnte ich nicht abkommen. Meine Oper wird im Februar ganz bestimmt in Leipzig, und bald darauf in Frankfurt vermutlich in Angriff genommen. Da muß ich natürlich dabei sein. ..."

Diesem Brief folgte schon am 3. Dezember ein zweiter, als Antwort auf einen am 24. November von Hiller eingegangenen; in welchem dieser ihm angelegentlich riet, die Stelle anzunehmen; Schumann schreibt darin: „Dein Brief, alles was Du mir schreibst, macht mir immermehr Lust zu Düsseldorf. Sei nun so gut, mir zu schreiben, bis wann Du glaubst, daß die Herren Vorstände einen bestimmten Entschluß wegen Annahme der Stelle von mir wünschen. Brauchte ich mich nicht vor Ostern zu entscheiden, so wäre mir das am liebsten. Ich werde Dir später sagen, warum? — Noch eines: ich suchte neulich in einer alten Geographie nach Notizen über Düsseldorf und fand da unter den Merkwürdigkeiten angeführt: 3 Nonnenklöster und eine Irrenanstalt. Die ersteren lasse ich mir gefallen allenfalls; aber das letztere war mir ganz unangenehm zu lesen. Ich will Dir sagen, wie dies zusammenhängt. Vor einigen Jahren, wie Du Dich erinnerst, wohnten wir in Maxen[1]. Da entdeckte ich denn, daß die Hauptansicht aus meinem Fenster nach dem Sonnenstein[2] zu ging. Dieser Anblick wurde mir zuletzt ganz fatal; ja, er verleidete mir den ganzen Aufenthalt. So dachte ich denn, könne es auch in Düsseldorf sein ...

[1] Hier hielt Schumann, wie bereits früher bemerkt wurde, sich öfter besuchsweise auf dem Gute der Frau Serre auf.

[2] Der Sonnenstein ist eine Irrenanstalt bei Pirna.

Ich muß mich sehr vor allen melancholischen Eindrücken der Art in acht nehmen. Und leben wir Musiker, Du weißest es ja, so oft auf sonnigen Höhen, so schneidet das Unglück in Wirklichkeit um so tiefer ein, wenn es sich so nackt vor die Augen stellt. Mir wenigstens geht es so mit meiner lebhaften Phantasie. Erinnere ich mich doch auch etwas ähnliches von Goethe gelesen zu haben. (Sans comparaison.) —"

Nunmehr erhielt Schumann den offiziellen Antrag (vom 9. Dezember datiert) auf die Düsseldorfer Stelle, den er in wohlwollendem Sinne beantwortete, sich jedoch bis zum 1. April den Rücktritt von seinem Entschlusse vorbehielt. Ein vermittelnder Vorschlag Hillers blieb ohne Erfolg, wohl aber teilte ihm Schumann nunmehr am 15. Januar 1850 den Grund mit, der ihn an einer sofortigen rückhaltlosen Zusage verhinderte. Er schrieb: „So freundlich und annehmlich nun die Vorschläge sind, die Du mir im Namen des Musikvereins stellst, so kann ich als ehrlicher Mann doch nicht anders schreiben, als was ich Deinem Vorstande auch direkt schon gemeldet, daß sie wegen der definitiven Antwort sich bis Anfang April noch gedulden möchten. Im Vertrauen, lieber Hiller! Es sind hier für mich von einigen einflußreichen Leuten Schritte getan worden[1] — und obgleich ich nicht recht daran glaube, so ist mir doch geraten worden, mit der bestimmten Annahme einer anderen Stellung noch zu warten. Desgleichen habe ich aber auch erklärt, daß dies nur bis zum 1. April der Fall sein würde.

Das kannst Du mir aber sicher nicht verdenken, daß ich, im Fall ich die hiesige Kapellmeisterstelle erhielte, oder auch nur bestimmte Aussicht dazu, es binnen Jahr und Tag zu werden, den großen Umzug nach D. ersparen möchte, in wie vieler Beziehung auch die dortige Stellung mir lieber wäre."

Die Hoffnung, in Dresden einen öffentlichen Wirkungskreis als Dirigent zu finden, schwand. Auch war und blieb Dresden kein Ort, wo sich Schumann auf die Dauer hätte wohlfühlen können[2]. Nach-

[1] Es betraf die zweite Kapellmeisterstelle am Königl. Hoftheater zu Dresden, die infolge von Rich. Wagners Beteiligung am Maiaufstand zu vergeben war. Sie wurde durch Karl Krebs besetzt. Übrigens hatte Schumann selber öfter Bedenken, die Stelle anzunehmen, die auch wenig für ihn gepaßt hätte.

[2] Ende März 1850 schrieb Clara ins Tagebuch: „Hier (in Dresden) bleiben wir keinesfalls. Wir haben schreckliche Langeweile, es kommt einem alles so zopfig hier vor. ... Musiker bekommt man gar keinen zu sehen". Vergl. auch Litzmann, II, S. 199—200 und 219.

dem dem Ehepaar von seiten des Chorvereines am 30. August eine Abschiedsfeier gegeben worden war, während die offiziellen Kreise Dresdens von ihrem Gehen, wie von ihrem Kommen seinerzeit, keine Notiz nahmen, erfolgte am 1. September 1850 frühmorgens die Abreise von Dresden. Am Abend des folgenden Tages kamen sie in Düsseldorf an, wo sie von Hiller und dem Konzertdirektorium empfangen und allseitig mit offenen Armen aufgenommen wurden. Denn des Umstandes eingedenk, daß in Schumann ein Meister von außerordentlicher Bedeutung zu bewillkommnen sei, hatte man eine Empfangsfeierlichkeit vorbereitet, welche am 7. September 1850 stattfand. Sie bestand in einem Festessen, dem eine musikalische Aufführung des Gesang- und Musikvereines vorausging. Unter den dabei zu Gehör gebrachten Stücken befand sich die Genovevaouvertüre und der zweite Teil aus „Paradies und Peri". Im übrigen ließ man es nicht an den zartesten Aufmerksamkeiten gegen den neuen Dirigenten fehlen, die indes zugleich seiner Gattin galten, und alles deutete darauf hin, daß man die Gewinnung eines so genialen Künstlerpaares als ein hocherfreuliches Ereignis betrachtete. Auch das Publikum gab sein Interesse zu erkennen, indem es sich an den vom „Allgemeinen Musikverein" veranstalteten Konzerten so lebhaft beteiligte, daß gleich im ersten Winter von Schumanns Wirksamkeit anstatt der bisher abgehaltenen sechs Konzerte, deren acht gegeben werden konnten. Das vorletzte derselben galt der Feier zum hundertjährigen Geburtstage des Dichters Johann Heinr. Voß, das letzte dagegen war Schumanns Benefizkonzert. Im folgenden Jahre fanden sogar zehn Konzerte statt, von denen das siebente in Stellvertretung Schumanns, welcher mit seiner Gattin nach Leipzig gereist war, um dort einige seiner neuen Werke aufzuführen, unter Leitung Jul. Tauschs stand.

Schumanns erste Leistung als städtischer Musikdirektor erfolgte am 24. Oktober in dem ersten Abonnementkonzerte des Winters 1850—51. Das Programm desselben war: „Große Ouvertüre (C-Dur op. 124) von Beethoven. Konzert (G-Moll) für Pianoforte und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Frau Clara Schumann. Adventlied von Rückert, Motette für Chor und Orchester komponiert von R. Schumann. Präludium und Fuge (A-Moll) von J. S. Bach, vorgetragen von Frau C. Schumann. Comala von N. W. Gade[1].

[1] Einige weitere Einzelheiten über dies Konzert bei Litzmann, II, S. 229;

Schumanns äußerliches Leben in Düsseldorf war im allgemeinen von ruhiger und zurückgezogener Art[1]. Von Verkehr wären Hildebrandt, Karl Sohn, Wilh. v. Schadow, Müller von Königswinter als Träger bekannterer Namen anzuführen[2]. In Gesangs- und Kammermusikkränzchen, die schnell ins Leben traten, aber ebensoschnell wieder aufgegeben werden mußten, vermißte man den nötigen Eifer und Ernst für die Sache. Dagegen wurde späterhin viel Hausmusik getrieben, deren musikalische Seele, was die Ausübung betrifft, natürlich Schumanns Gattin war. Die Violine vertrat der Verfasser des vorliegenden Buches[3], in den Jahren 1850—52 Vorgeiger im Düsseldorfer Orchester, später Ruppert Becker, der Sohn von Schumanns und Claras Freunde, das Cello Reimers. Ferner sind noch Alb. Dietrich, Bockmühl und Jul. Tausch — letzterer bis zu dem zu erörternden Zerwürfnis Schumanns mit dem Konzertkomitee, als Mitbeteiligte zu nennen.

Die amtlichen Funktionen Schumanns waren, außer der Leitung dieser Konzerte, mit den wöchentlichen Übungen des Gesangvereines und einigen, bei dem Gottesdienst der katholischen Kirche üblichen alljährlich regelmäßig wiederkehrenden Musik-Aufführungen verknüpft. Wie behaglich er sich in seinem Wirkungskreise, wenigstens während der beiden ersten Jahre fühlte, geht aus einem Briefe an E. Klitzsch hervor, in welchem er schrieb: „Ich bin sehr zufrieden in meiner hiesigen Stellung, und wüßte, da sie meine physischen Kräfte auch nicht zu sehr in Anspruch nimmt (dirigieren strengt doch sehr an), kaum eine, die ich mehr wünschte."

Schumann hatte ebensowenig entschiedenes Talent zur Direktion, wie zur musikalischen Pädagogik[4]. Zu beidem fehlten ihm die wesentlichsten Eigenschaften, zunächst aber das Vermögen, sich mit anderen in engen Rapport zu versetzen, ihnen seine Intentionen klar und anschaulich zu machen; dies deshalb, weil er entweder gar nicht, oder doch so leise sprach, daß er nur selten dem Wortlaute nach verstanden wurde. Dann auch mangelte ihm die physische Ausdauer und Energie zu einem Direktorialposten; er war immer sehr bald

ebenda (S. 224—228) noch Näheres über den Umzug und die ersten Wochen in Düsseldorf.

[1] Vergl. v. Wasielewski, Aus 70 Jahren, S. 119 f.

[2] Nach Litzmann, II, S. 234 f.

[3] v. Wasielewski, l. c.

[4] Vergl. S. 323, 339.

erschöpft, und mußte von Zeit zu Zeit ausruhen im Verlaufe einer Probe. Endlich entbehrte er Massen gegenüber der erforderlichen Um- und Übersicht. Dagegen hatte er wiederum für sich: eine hochbedeutende, verehrungswürdige künstlerische Persönlichkeit, die durch ernste würdevolle und ehrfurchtgebietende Haltung imponieren konnte. Diesen Eigenschaften, so wie dem Umstande, daß er Chor und Orchester in einem wohlgeordneten Zustande vorfand, ist es zuzuschreiben, wenn etwa die erste Hälfte seiner Düsseldorfer Wirksamkeit von guten, erfreulichen Erfolgen begleitet war. Die meisten Aufführungen derselben erwiesen sich im allgemeinen als genußbringend[1].

So blieb das Unzureichende seiner Direktorialbefähigung zunächst den Uneingeweihten verhüllt. Fühlbar machte es sich erst, als sein mehr und mehr sich entwickelnder krankhafter Zustand, so wie das gleichzeitig allmähliche Hervortreten einer gewissen Indolenz ihm die Möglichkeit raubte, ferner das noch zu leisten, was er früher wirklich zu leisten imstande gewesen war; wodurch sich denn nach und nach eine Verstimmung in den musikalischen Kreisen, welchen Schumann leitend vorstand, verbreitete und festsetzte. Dieselbe begann schon gegen Schluß des ersten Konzertwinters. Bei Wiederbeginn der Proben im Herbst 1851 zeigten sich sofort mancherlei Widerwärtigkeiten und bis zum Frühjahr 1852 war es noch schlimmer geworden. „Im Verein fehlt jetzt wahrhaft jede Spur von Eifer" schreibt Clara um diese Zeit ins Tagebuch. Und als Schumann nach einer Pause am 3. Dezember 1852 wieder selbst dirigierte, wurde er mit beleidigender Kälte vom Publikum aufgenommen. Daß unter solchen Umständen auch die etwa Böswilligen, deren es bei jeder Gelegenheit gibt, eine erwünschte Handhabe gegen Schumann erhielten, kann keine Verwunderung erregen.

Abgesehen von den kleinen und größeren Quälereien, die eine Stellung, wie Schumann sie inne hatte, an sich mitbringt, wurde seine Amtsführung auch durch einige vorlaute dem Verwaltungsausschuß des „Allgemeinen Musikvereins" angehörige Mitglieder noch besonders erschwert, die in den Komiteesitzungen das große Wort führten und dabei nicht immer den richtigen Ton Schumann gegenüber anschlugen, was diesen natürlich mit Recht sehr verdrießen mußte. So kam es im Dezember 1852, gleich nach dem oben er-

[1] Da ich mich damals selbst unter den Mitwirkenden auf dem Orchester befand, so kann ich hierüber aus eigener Wahrnehmung berichten.

wähnten wieder von Schumann dirigierten Konzerte seitens dieser Mitglieder sogar zu der Aufforderung, Schumann möge seine Stellung niederlegen, da er sie nicht ausfüllen könne. Zwar wurde dies Ansinnen von der Gesamtheit des Ausschusses annulliert, es kam zu Entschuldigungen und Hochachtungsversicherungen, aber damit wurde nichts ungeschehen gemacht. Bald ließen Preßäußerungen und andere Vorkommnisse keinen Zweifel darüber, daß eine Partei bestand, die sich Schumanns Rücktritt zugunsten Jul. Tauschs, der bereits in den beiden ersten Abonnementkonzerten des fraglichen Winters 1852—1853 für ihn als Dirigent eingetreten war, zur Aufgabe gemacht hatte.

Schumann gab freilich, wie zugestanden werden muß, vom Jahre 1853 an durch seine sich im stillen vorbereitende geistige Erkrankung und die infolgedessen in Abnahme begriffenen Leistungen als Dirigent so manche Veranlassung zur Unzufriedenheit. Auch war der persönliche Verkehr mit ihm schwierig. Aber man hätte trotzdem doch jenes rücksichtsvolle Verhalten gegen ihn beobachten müssen, welches man einem Künstler von seinem hervorragenden Range schuldig war.

Schon im Sommer des Jahres 1852 hatte Schumann sich in seiner Stellung so unbehaglich gefühlt, daß er Anstalten machte, sich um eine andere zu bemühen. So schrieb er am 12. Juni 1852 an den Kapellmeister Herrmann[1] in Sondershausen: „Es wird mir mitgeteilt, daß Sie .... Ihren jetzigen Wirkungkreis verlassen. Auch ich hätte Lust, meine Stellung mit einer anderen zu vertauschen ... Nun hörte ich oft von der schönen Umgebung, in der Sondershausen liegt, von dem Fürsten, der ein ausgezeichneter sein soll, wie auch von der Tüchtigkeit der dortigen Kapelle, — und wende mich direkt an Sie mit der Bitte, mir über alles dieses Genaueres mitzuteilen, namentlich über die amtlichen Funktionen, den Gehalt, den Bestand des Orchesters und den sonstigen musikalischen Mitteln, wie über die Teilnahme des Publikums wie des Hofes an künstlerischen Bestrebungen.

Zu einer förmlichen Bewerbung freilich würde ich mich nicht entschließen ..." Die in diesem Briefe gewünschte Auskunft fiel jedenfalls nicht ermutigend aus, um noch weitere Schritte in der

[1] Gottfried Herrmann, geb. 15. Mai 1808 zu Sondershausen, gest. 6. Juni 1878 in Lübeck, war ein Schüler Spohrs und von 1844—1852 Hofkapellmeister in seiner Geburtsstadt; während dieser Zeit brachte er zuerst Schumanns Symphonien in Sondershausen zur Aufführung.

Angelegenheit zu tun: tatsächlich hätte das Kapellmeisteramt in Sondershausen für Schumann auch in keiner Beziehung gepaßt.

Während des Jahres 1853 spitzten sich die Verhältnisse in Düsseldorf mehr und mehr zu und der Verwaltungsausschuß, der vor die delikate Aufgabe gestellt war, in irgend einer Weise die Wiederherstellung sachlich zufriedenstellender Verhältnisse anzubahnen, ohne Schumann dabei mehr zu verletzen, als unumgänglich nötig war, faßte einen Beschluß, der im Protokoll seiner Sitzung vom 6. November 1853 wie folgt, zum Ausdruck gebracht wurde:

„Die augenblicklichen Verhältnisse der musikalischen Direktion unserer Konzerte hatten bei mehreren Mitgliedern des Verwaltungsausschusses den Wunsch hervorgerufen, den Versuch zu machen, daß der Herr Musikdirektor Dr. Schumann sich bewegen lasse, sich bei der Direktion unsrer Konzerte, mit Ausnahme der Aufführung seiner eignen Kompositionen, durch Herrn Tausch vertreten zu lassen.

Herr Dr. Herz hatte es unternommen, zuvor Herrn Tausch über die Art und Weise dieser Vertretung vertraulich zu fragen, und referierte, daß Herr T. erklärt habe, bei seiner hohen Achtung gegen Herrn Dr. Schumann sei er bereit, als Stellvertreter desselben die Abonnementskonzerte zu dirigieren, was er unter einem anderen Musikdirektor nicht tun würde. Hierauf wurde, nachdem man sich einstimmig für die Stellvertretung des Herrn Dr. Schumann durch Herrn Tausch erklärt hatte, durch Abstimmung festgestellt, daß die hierüber mit Herrn Dr. Sch. einzuleitenden Verhandlungen mündlich geführt werden sollen, und beschloß man, durch eine ausschließlich aus Komiteemitgliedern bestehende Deputation die Sache mit Herrn Dr. Sch. regulieren zu lassen. Zu dieser Deputation wurden gewählt Herr Vorsitzender Regierungsrat Illing und Dr. Herz, welche dieses Kommissorium übernahmen."

Zweifellos lag in dieser Art des Vorgehens eine Kränkung für Schumann, die hätte vermieden oder der wenigstens der Stachel hätte genommen werden können, wenn man sich zuerst an Schumann selber gewendet und erst dann Tauschs Einwilligung eingeholt hätte. Obwohl es sich Schumann gegenüber nur um einen Vorschlag handelte, mußte dieser die Empfindung haben, einem Faktum entgegengestellt zu sein, das ohne ihn unter allen Sonstbeteiligten zum Abschluß gekommen, und das er einfach zu akzeptieren oder seine Stellung niederzulegen habe.

Die Deputation entledigte sich ihrer Aufgabe am 7. November

an Frau Schumann, die ihnen gleich mitteilte, daß ihr Gemahl auf den Vorschlag keineswegs eingehen werde und könne. In dem Bericht des Ausschusses an den Bürgermeister vom 25. November, den dieser sich in amtlicher Eigenschaft erbeten hatte, heißt es darüber:

„Infolge des vorstehenden Beschlusses verfügte ich (der Vorsitzende Regierungsrat Illing) mich mit Herrn Dr. Herz zu Frau Dr. Schumann. Wir gaben ihr in möglichst schonender Weise Kenntnis von der Lage der Sache, und da es uns in allseitigem Interesse wünschenswert schien, daß Herr Dr. Sch. nicht sofort eine entscheidende Erklärung direkt an den Ausschuß richte, sondern mit uns konfidentiell die weitern Schritte bespräche, so äußerten wir uns in diesem Sinne gegen Frau Dr. Sch. und erklärten gleichzeitig, daß wir jeden Augenblick zu einer solchen Besprechung bereit seien.

Unsere Vermittelung wurde nicht in Anspruch genommen, vielmehr ging dem Verwaltungsausschusse unterm 9. d. Mts. ein Schreiben zu, in welchem Herr Dr. Sch. erklärte, daß er in jedem Falle von dem ihm zustehenden Recht, zu rechter Zeit zu kündigen, nämlich vom 1. Oktober 1854 an, Gebrauch machen werde."

Der letztere Passus ist wörtlich dem fraglichen Briefe Schumanns vom 9. November entnommen, in welchem sich unmittelbar vorher noch folgende, Schumanns Auffassung dokumentierende Stelle findet[1], die gleichzeitig zur Beurteilung der unmittelbar folgenden Vorgänge von Wichtigkeit ist: „Da mich nun der jetzige Ausschuß an der Ausübung meiner übernommenen und immer gewissenhaft erfüllten Amtspflichten hindert und ganz vergessen zu haben scheint, daß ein solcher Kontrakt auch ihm gewisse Verbindlichkeiten auferlegt, so nötigt er mich dadurch, durch einen moralischen Zwang, daß ich in keinem Falle irgendwie eine Direktion oder Mitwirkung übernehmen werde, so lange nicht der Kontrakt, wie er steht, aufrecht gehalten wird, d. h. daß ich die Direktion ausschließlich allein vertrete, — daß ich aber in jedem Falle" usw. wie oben mitgeteilt.

Die Dinge kamen schnell zu einer Entscheidung, denn am gleichen Tage fand die Probe zu dem für den nächstfolgenden Tag, den 10. November anberaumten Abonnementkonzerte statt. Schumann hatte Tausch geschrieben, wenn dieser dirigierte, könne er ihn für keinen wohlmeinenden Menschen halten. Er selbst kam natürlich nicht. Man wartete eine halbe Stunde auf ihn. Als er dann nicht

[1] Der ganze Brief bei Litzmann, II, S. 248. Dort auch sämtliche übrigen Dokumente zum erstenmal veröffentlicht (S. 246—251).

erschien, nahm man an, daß er nicht dirigieren wolle, und der Verwaltungsausschuß ersuchte Tausch ohne weiteres, die Leitung zu übernehmen, da das Konzert bereits annonciert war, und angeblich nicht mehr abbestellt werden konnte. Hiermit hörte Schumanns Tätigkeit als Dirigent auf.

Da das Konzert erst am nächsten Tage stattfinden sollte, hätte das Publikum von einer Verschiebung desselben noch sehr wohl rechtzeitig benachrichtigt werden können. Aber auch hier ließ man es an der gebotenen Rücksicht fehlen, indem man die amtlichen Funktionen Schumanns einem anderen übertrug, ohne sich mit dem Meister darüber verständigt zu haben. Dadurch beraubte man seitens des Verwaltungsausschusses den Vorschlag vom 7. November, Tausch den größten Teil der Direktion zu überlassen, selbst dieses Charakters. Schumann hatte auf den Vorschlag noch nicht geantwortet und selbst wenn seine Antwort vom 9. November zur Zeit der Probe desselben Tages schon in Händen des Ausschusses gewesen sein sollte, so enthielt dieselbe keinerlei Anerkennung, sondern eine sehr deutliche Zurückweisung desselben. Damit lag offenbar die Sache durchaus wie bisher, Schumann war alleiniger Dirigent und wenn er zu der entscheidenden Probe nicht erschien, hatte das Konzert am 10. einfach auszufallen. Nichts stand im Wege, den Meister alsdann über dies Vorkommnis zur Rechenschaft zu ziehen.

Dadurch jedoch, daß der Verwaltungsausschuß auf das Nichterscheinen Schumanns hin ohne weiteres Tausch die Leitung des Konzerts übertrug, ohne eine Regelung der Angelegenheit mit Schumann auch nur zu versuchen, war dieser faktisch aus seiner Stellung hinausgedrängt. Angesichts dieses widerrechtlichen Ausschlusses konnte er sich auch weiterhin nicht entschließen, seine Tätigkeit noch einmal aufzunehmen. Er war so empört darüber, daß er, wahrscheinlich am 10. November, an Joachim schrieb: „Wir sind dieses pöbelhaften Treibens müde.“ Schon nach dem Besuch der Deputation am 7. November hatte er sich entschlossen, daß seines Bleibens in Düsseldorf nicht sein solle, und nach kurzem Schwanken zwischen Berlin und Wien sich am 10. November für die letztere Stadt entschieden.

Mit dem Konzert am 10. November unter Leitung Tauschs war die Sache am Ende. Der Verwaltungsausschuß beantwortete am 14. November Schumanns Brief vom 9. in sehr höflicher Form, den Charakter einer bloßen „Anfrage, spricht sich gleich in derselben auch ein Wunsch aus“ abermals betonend. Von dem inzwischen faktisch

stattgefundenen Ersatz Schumanns durch Tausch ist in dem Briefe nicht das Mindeste erwähnt. Wohl aber hatte der Ausschuß gleichzeitig beschlossen, Tausch für den laufenden Winter zu veranlassen, „die Konzerte resp. den Teil derselben zu leiten, welche Herr Musikdirektor Schumann nicht dirigiert." Für den folgenden Winter sollte, gemäß der angesagten Kündigung Schumanns, Tausch alsdann die gesamte musikalische Leitung übernehmen.

Selbstredend war hier von einer etwaigen teilweisen Direktion Schumanns während des laufenden Winters 1853—1854 nur in formellem Sinne die Rede gewesen. Schon zehn Tage später, am 24. November, reiste Schumann mit seiner Gattin nach Holland, worüber weiterhin zu berichten ist.

Trotz allem Vorgefallenen müssen gegen Ende 1853 erneute Erwägungen stattgefunden haben. Die Kunde von Schumanns Austritt aus seiner Düsseldorfer Stellung drang schnell nach auswärts. Der Berliner Musikdirektor Julius Stern, welcher bereits im September 1851 wegen Übernahme von Schumanns Stellung mit demselben korrespondiert hatte, als es hieß, Schumann könnte vielleicht nach Köln berufen werden, gedachte sich auf jene Nachricht hin nunmehr ernstlich um den Düsseldorfer Posten zu bewerben, weshalb er sich abermals gegen Ende 1853 an den Meister wandte. Dieser antwortete ihm unterm 29. Dezember: „Der Gemeinderat, der die entscheidende Stimme dabei hat, will mich in jedem Falle für Düsseldorf festhalten. Dies könnte nur unter der Bedingung (geschehen), daß einige böswillige und gemeine Subjekte des Komitees des allg. Musikvereins daraus entfernt würden. Im andern Falle würde Herr Tausch interimistisch die Konzerte dieses Winters ferner dirigieren, aber in keinem Fall Aussicht auf eine wirkliche Ernennung zum städtischen Musikdirektor für die Zukunft haben. Dazu haben Sie, geehrter Herr, viel mehr Chancen. Aber es läßt sich vor der Hand in der Sache nichts tun, als abzuwarten. Im Fall der Gemeinderat meine Bedingungen nicht einginge, würde ich, da man mich gewiß deshalb zu Rate ziehen wird, gewiß mit Vergnügen Sie zu meinem Nachfolger vorschlagen. Ich denke von ferne daran, daß wir dann vielleicht einen Tausch eingehen könnten, und ich in Berlin Ihre Stelle, Sie hier die meinige einnähmen. Doch sind das nur Gedanken, die Ihnen allein im Vertrauen gesagt sind."

Bekanntlich führte Schumanns Kombination, da er einerseits bald darauf von seiner unheilbaren Krankheit ereilt wurde, und Tausch

andererseits die Funktionen des Musikdirektors, wiewohl zunächst ohne definitive amtliche Anstellung von seiten der Stadt, auch weiterhin versah, zu keinem Resultat.

Nachdem vorstehend im Wesentlichen, und soweit es für die gegenwärtige Darstellung notwendig erscheint, Schumanns praktische Wirksamkeit während seines Düsseldorfer Lebens antizipierend berührt worden ist, sind noch die erforderlichen Mitteilungen über seine, in diese Periode fallende schöpferische Tätigkeit und über andere äußere Erlebnisse nachzuholen.

Kaum war Schumann in den neuen Verhältnissen ein wenig heimisch geworden, als er neben den amtlichen Arbeiten auch sogleich wieder anfing, seinem Schaffensdrange Genüge zu tun. Für das Jahr 1850 nennt das Kompositionsverzeichnis als in Düsseldorf entstanden:

„Ende September. Instrumentation des Neujahrsliedes von Rückert[1] (op. 144, Nr. 9 der nachgelassenen Werke, erschienen im Dezember 1861).

Vom 10.—16. Oktober, Konzertstück für Violoncello mit Begleitung des Orchesters skizziert, bis zum 24. instrumentiert (op. 129). Erschienen im September 1854.

Vom 2. November bis 9. Dezember. Symphonie in Es-Dur (in 5 Sätzen) skizziert und instrumentiert (op. 97)[2]. Veröffentlicht im Oktober 1851. Der vierhändige Klavierauszug erschien erst im Februar 1852.

1850. Dezember. Vom 29.—31., skizziert: Ouvertüre zu Schillers Braut von Messina (op. 100)“[3]. Erschienen im Dezember 1851.

Die Symphonie in Es-Dur, der Entstehung nach die vierte, könnte man im eigentlichen Sinne des Wortes „die Rheinische“ nennen, denn Schumann erhielt seinen Äußerungen zufolge den ersten Anstoß zu derselben durch den Anblick des Kölner Domes. Während der Komposition wurde der Meister dann noch durch die, in jene Zeit fallenden, zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs v. Geissel stattfindenden Feierlichkeiten beeinflußt. Diesem Umstande verdankt die Symphonie

---

[1] Dies Werk wurde als Manuskript zum erstenmal aufgeführt in den Düsseldorfer Abonnementskonzerten am 11. Januar 1851.

[2] Zum erstenmal in den Düsseldorfer Abonnementskonzerten aufgeführt am 6. Februar 1851.

[3] In den Düsseldorfer Abonnementskonzerten zuerst aufgeführt am 13. Mai 1851.

wohl geradezu den fünften, in formeller Hinsicht ungewöhnlichen Satz (den vierten der Reihenfolge nach), ursprünglich überschrieben: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie.“ Bei Veröffentlichung des Werkes strich Schumann diese, des leichteren Verständnisses halber hinzugefügten Worte. Er sagte: „Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes tut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an.“ In betreff des Charakters der andern Sätze fügte er hinzu: „es mußten volkstümliche Elemente vorwalten, und ich glaube es ist mir gelungen“, was auch auf zwei Stücke (nämlich das zweite und fünfte), in ihrer planen, fast populären Haltung, Anwendung finden dürfte.

Dieses Werk läßt deutlich die wohltätigen Anregungen erkennen, welche Schumann durch den Wechsel der Verhältnisse, durch die neue Umgebung so wie durch den veränderten Wirkungskreis empfing. Es offenbart eine anmutende Frische der Empfindung, die sich sogleich in den ersten Takten fühlbar macht. Bedeutsam tritt das Hauptmotiv auf, dessen elastisch-schwungvoller Ausdruck durch Synkopierungen verstärkt wird. Es ist, als ob dem Meister bei Erfindung desselben die schlank sich erhebenden Pfeiler und kühn gespannten Bogen des großartigen Baudenkmales vorgeschwebt hätten, welches die erste Anregung zu der in Rede stehenden Tonschöpfung gab. Der kräftig und stolz aufstrebende Charakter dieses breit angelegten Themas dominiert auch mehrenteils im Verlaufe des ganzen Stückes. Einen entschiedenen Gegensatz findet er in dem Seitenmotiv, welches von sanft anschmiegendem und elegisch anklingendem Ausdruck ist. Beide scharf auseinandergehaltenen Themen sind in der Durchführung weiter entwickelt und in wechselreicher Verbindung mit einem dritten, gleichfalls dem ersten Teil entlehnten kurzen Achtelmotiv in kunstvoller und sehr wirksamer Weise zu einem organischen Ganzen verwoben.

Während der Niederschrift dieses Durchführungssatzes wurde Schumann durch eine Fahrt nach Köln in der Arbeit unterbrochen, so daß es ihm seinen Äußerungen zufolge Mühe machte, den Faden des Ideenganges befriedigend weiterzuspinnen. Er konnte sich auch mit der betreffenden Stelle, welche unmittelbar auf den Eintritt des Themas in H-Dur folgt, nicht recht befreunden. Allerdings hat man bei derselben die Empfindung, als ob die Gedankenentwickelung hier nicht im vollen Fluß gewesen sei. Da indessen kein Nachteil

für die Gesamtwirkung daraus entsteht, so ist um so weniger Gewicht darauf zu legen, als auch in den Werken anderer großer Meister Fälle vorkommen, welche Bedenken erregen. Es sei nur, um ein Beispiel anzuführen, an die auf S. 77 der neuen Partiturausgabe von Beethovens A-Dur-Symphonie befindliche Periode hingewiesen, welche sich wie ein modulatorischer Notbehelf ausnimmt. Die fragliche Stelle in Schumanns Symphonie erscheint dagegen noch immer interessant.

Der zweite als „Scherzo" bezeichnete Satz erinnert anfangs durch seine gemessene Bewegung an das alte Menuett. Der erste Teil desselben besteht aus der ebenmäßigen Fortsetzung einer melodischen, wechselweise auf- und absteigenden Figur. Diese wird auch im zweiten Teil in verschiedenartiger Wendung festgehalten. Sie ist wuchtig, hat etwas Populäres, und gibt dem Stück ein kräftig realistisches Gepräge.

Die beiden folgenden Teile dieses Satzes erscheinen im ersten Moment als ein von dem vorhergehenden völlig abweichendes Tonbild. Im Grunde sind sie aber nur eine Variierung des schon Gehörten mit veränderter Modulation. Der in ihnen imitatorisch durchgeführten Figur einigt sich, teilweise wenigstens, sehr wohl das zu Anfang des Scherzos erklingende melodische Motiv, wie dasselbe denn auch schließlich wieder mit eintritt.

Hierauf folgt das zweiteilige Trio in A-Moll — das Scherzo steht in C-Dur — mit seinem ganz originellen, auf der Terz lagernden Orgelpunkt. Während der Hauptgedanke den Bläsern zuerteilt ist, wird von den Geigen und Bratschen das unmittelbar vorher kontrapunktisch bearbeitete Sechzehntel-Motiv absatzweise fortgeführt. Diese geheimnisvoll wirkenden Tonfolgen haben ein wie im Helldunkel gehaltenes, vielfarbig schillerndes Kolorit, und sind gleichmäßig anregend für Phantasie und Gefühl. Einen prächtigen Kontrast bildet dazu der plötzlich im glänzenden A-Dur eintretende Anfang des Scherzos mit veränderter Instrumentation, worauf nach acht Takten ein aus den Elementen des Vorhergehenden gebildeter Zwischensatz in überraschender Weise wieder zum ursprünglichen C-Dur-Satz zurückführt. Aus diesem ist auch die noch sich anschließende, ziemlich ausgedehnte Koda entwickelt. Das prächtige Stück, welches sich durch unmittelbar zündende Wirkung auszeichnet, schließt Diminuendo wie in weiter Ferne verhallend.

Der dritte Satz ergeht sich in gemütvertiefter Beschaulichkeit.

Er ist warm empfunden und bietet in seiner harmonischen Durchbildung den wohltuenden Eindruck einer voll befriedigten Gemütsstimmung. Die meisterhafte Verwendung der hier in engeren Grenzen gehaltenen Orchestermittel, — außer dem Streichquartett und den Holzblasinstrumenten sind nur noch zwei Hörner in Tätigkeit — verleiht dieser träumerisch unsere Sinne umfangenden Musik einen duftig zarten Ton, der wie mild verklärender Mondesglanz auf dem Ganzen ruht.

Mit mystischen Klängen und in hochgehobenem Pathos beginnt das nächste Stück langsamen Tempos. Es ist jener Satz, welchen Schumann mit besonderer Beziehung auf die zur Kardinalserhebung des Erzbischofs v. Geissel im Kölner Dom veranstaltete Feier schrieb. Die komplizierte Anwendung der hier auf mannigfache Art verwerteten kontrapunktischen Kunst in Verbindung mit der ergriffenen und durchweg festgehaltenen Stimmung hat etwas dem Kirchenstil Verwandtes, und trägt wesentlich zu der Erhöhung der feierlich asketischen Wirkung bei, welche dieses kunstvoll gefügte Tonstück auf den Hörer ausübt.

Auf diese gravitätische, zu ernster Sammlung anregende Musik konnte kaum etwas anderes folgen, wie das vom Meister gegebene Finale. Das Werk sollte nach Schumanns Intention in froh und fröhlich gestimmter Weise schließen, um der Empfindung eine angemessene Auslösung zu gewähren. Dies ist mit dem letzten Satz vollkommen erreicht, wenn er gedanklich auch nicht ganz auf der Höhe der andern Stücke steht. Übrigens hat er etwas ausgesprochen Festliches und enthält auch, namentlich in der Durchführung, mit Zurückbeziehung auf das vorhergehende Adagio, sehr bemerkenswerte Details.

In durchaus abweichendem Charakter von den drei ersten Symphonien Schumanns behauptet diese Schöpfung eine ebenso selbständige als hervorragende Stellung unter des Meisters größeren Werken. Und wenn auch die einzelnen Teile derselben keine so enge Beziehung zueinander erkennen lassen, wie es bei den anderen gleichartigen Gebilden des Meisters der Fall ist, so zeichnet sich doch jedes Stück der Es-Dur-Symphonie ebenso sehr durch ungewöhnlichen geistigen Gehalt bei schön beherrschter Form, wie durch sichere, sachgemäße Handhabung des orchestralen Apparates aus.

Als Schumann mir die Mitteilung machte, daß er soeben die Symphonie vollendet habe, konnte ich nicht umhin ihm mein Er-

staunen über die schnelle Entstehung derselben auszudrücken, worauf er erwiderte: „Die Jahre 1848 und 1849 sind die produktivsten meines Lebens gewesen, und was will das sagen. Wenn man die Tätigkeit eines Händel betrachtet, so müssen sich alle anderen dagegen verstecken. Ich kann nicht begreifen, daß etwas Besonderes daran sei, wenn man eine Symphonie in einem Monat komponiert. In derselben Zeit hat Händel ein ganzes Oratorium geschaffen. Wer überhaupt was machen kann, muß es auch schnell machen können, und je schneller, desto besser. Der Gedankenfluß und Ideengang ist wahrer und natürlicher, als bei langer Reflexion"[1].

Mit seinem Konzert für das Violoncell betrat Schumann ein sehr schwieriges Terrain. Der Wunsch, dieses edle Instrument für Solokompositionen zu verwerten, ist naheliegend. Denn die ausschließlich für virtuose Zwecke gedachten und bestimmten Arbeiten Rombergs und anderer älterer Fachmänner genügen nicht mehr dem heutigen Kunstgeschmack. Es haben auch schon einzelne begabte Tonsetzer der Neuzeit anerkennenswerte Versuche gemacht, die ohnehin nicht umfängliche Literatur dieses Instrumentes zu bereichern. Um so begreiflicher erscheint es daher, daß ein so genialer Meister wie Schumann den Drang empfand, gerade hier seine Kraft zu betätigen. Allein er vermochte ebensowenig wie seine Vorgänger, das Problem eines Violoncellkonzertes vollständig zu lösen.

Die Natur dieses Tonwerkzeuges setzt einer derartigen Aufgabe außerordentliche, wohl kaum jemals ganz zu bewältigende Schwierigkeiten entgegen. Zwar in der Kantilene ist das Violoncell sehr wirksam; allein für das in einem Konzertstück gar nicht zu vermeidende Figuren- und Passagenspiel erweist sich die Tonlage desselben zu tief, so daß das Instrument bei einigermaßen symphonischer Behandlung des begleitenden Orchesters nur zu leicht verdeckt wird. Und wo es hinreichend durchdringt, fehlt das für den Konzertsaal nicht zu entbehrende Glänzende der Tongebung. Dazu kommt im besonderen Hinblick auf die in Rede stehende Schöpfung Schumanns noch der erschwerende Umstand, daß der Meister nicht so hinreichend mit

[1] Für Beethovens Werke ist die obige Äußerung nicht zutreffend. Schumann dachte zu anderer Zeit auch anders über diesen Punkt. So schrieb er im Jahr 1848 an Meinardus: „Das Rechte im Fluge, gleichsam des Augenblicks zu erhaschen, gelingt nicht alle Tage — und die Studienbücher großer Künstler, namentlich Beethovens, beweisen, wie lange, wie mühsam sie oft an einer kleinen Melodie feilten und arbeiteten".

der Technik des Violoncells vertraut war, um sachgemäß für dasselbe zu schreiben. So ist es denn erklärlich, wenn die Allegrosätze in diesem Konzertstück nicht zu rechter Geltung gelangen können, während das langsame getragene, leider aber nur kurze mittlere Stück eine sehr schöne Wirkung ergibt. Daß das Werk in rein musikalischer Hinsicht seine anziehenden Seiten hat, ist bei Schumann ganz selbstverständlich.

Die Ouvertüre zur „Braut von Messina" ist als Charakterstück intendiert. Schumann verfolgte dabei vornehmlich den Zweck, den von Schiller in der Tragödie geschilderten Kampf der Parteien musikalisch zu versinnlichen, was auch in dem Anfang und Schluß des Allegros, sowie in der Durchführung merkbar zum Ausdruck gelangt. Die als zweites Motiv des Gegensatzes halber hingestellte ausdrucksvolle Melodie bezieht sich auf Beatrice.

Die Ouvertüre zur „Braut von Messina", skizziert in den Tagen des 29.—31. Dezember 1850, und instrumentiert zu Beginn des folgenden Jahres, wurde durch einen besonderen Umstand veranlaßt. Richard Pohl, welcher sich damals seiner Universitätsstudien halber in Leipzig aufhielt, aber dabei mit Hingebung künstlerische Interessen verfolgte, hatte Schillers dramatische Dichtung zu einem Operntext benutzt, den er Schumann übersandte. Eine Oper entstand infolgedessen nicht, wohl aber die vorgenannte Ouvertüre. Schumann schrieb darüber an Pohl: „Nachdem ich, mir die Braut von Messina zu vergegenwärtigen, die Tragödie wiederholt gelesen, kamen Gedanken zu einer Ouvertüre, die ich denn auch vollendete". Das Werk fand beim Publikum nicht denjenigen Anklang, welchen Schumann erwartet hatte. Dies veranlaßte ihn (20. Dezember 1851) zu folgender brieflicher Aussprache gegen Pohl: „Haben Sie meine Ouvertüre zur Braut (von Messina) gehört? Ich frage, da Sie es ja waren, der die Lust zu ihrer Komposition in mir angeregt. Über die Wirkung habe ich Verschiedenes gehört. Ich bin daran gewöhnt, meine Kompositionen, die besseren und tieferen zumal, auf das erste Hören vom größeren Teil des Publikums nicht verstanden zu sehen. Bei dieser Ouvertüre indes, so klar und einfach in der Erfindung, hätte ich ein schnelleres Verständnis erwartet. Ich bin begierig, zu erfahren, welchen Eindruck das Stück auf Sie selbst gemacht. Freilich ohne Studium der Partitur läßt sich kein einigermaßen bedeutendes Werk auf das erste Mal begreifen." — Es gibt Kunstwerke, welche trotz ihrer Vortrefflichkeit nicht die volle Anerkennung

des Publikums genießen. Gewisse Tonschöpfungen Bachs und Beethovens geben Belege zu dieser Wahrnehmung, deren Erklärung ein merkwürdiges Problem bildet. Auch Schumanns in Rede stehende Ouvertüre ist ein Beispiel dafür. Dieses Musikstück, welches im Hinblick auf Schillers Drama natürlich nur in einem sehr ernsten Ton gehalten werden konnte, wurde in kurzer Zeit niedergeschrieben, wie es meist geschah, wenn Schumann einmal mit dem Entwurf einer Komposition im reinen war. Nur die Durchführung bis zum Wiedereintritt des ersten Themas, machte ihm gerade bei diesem Werk viel Arbeit. Seiner Mitteilung zufolge mußte er sie einigemal umändern, ehe sie ihm befriedigend erschien. Das war etwas Ungewöhnliches bei Schumann. Er hegte die Überzeugung, daß die ursprünglich gewählte Ausdrucksweise als unmittelbare Emanation des Geistes auch die beste sei, und kehrte deshalb in manchen Fällen, nachdem er eine Stelle zu verbessern geglaubt hatte, wieder zur ersten Lesart zurück.

Erwähnenswert dürfte noch sein, daß Schumann bei Niederschrift der Ouvertüre zur „Braut von Messina" beabsichtigte, seiner Phantasie freiesten Spielraum zu gönnen, ohne die herkömmliche Form zu berücksichtigen. Er meinte, es habe ihn gereizt, einmal den Versuch zu machen, in einem Zuge und unbekümmert um die formelle Tradition fortzuschreiben; bald sei er indessen zu der Überzeugung gelangt, daß man doch nichts Rechtes auf diesem Wege zustande bringen könne. Dies zeigt wiederum, wie tief in Schumanns Naturell die Neigung zu Neuerungen, auch bezüglich rein formeller Fragen begründet war.

Die Ouvertüre zu Schillers Drama darf im übrigen als ein bemerkenswertes Beispiel für die Art und Weise gelten, wie Schumann dem von ihm gewählten Stoff tondichterisch beizukommen suchte. Vermag sie sich auch hinsichtlich ihres Kunstwertes nicht mit den Ouvertüren zu „Manfred" und „Genoveva" zu messen, so ist ihr doch ohne Frage eine höhere Bedeutung zuzuerkennen, wie den weiterhin noch entstandenen gleichartigen Kompositionen zu „Julius Caesar" und „Hermann und Dorothea."

In der ersten derselben, der Ouvertüre zu Jul. Caesar, kann übrigens, da diese Komposition schnell nach der der Ouvertüre zur Braut von Messina unternommen wurde, ein letztes schwächeres Hervortreten jener Eigentümlichkeit erblickt werden, derzufolge Schumann früher oft in der gleichen Kompositionsart be-

harrte[1]. Auch berichtet Clara bei Gelegenheit eben dieser Ouvertüre: „Die Idee, zu mehreren der schönsten Trauerspiele Ouvertüren zu schreiben, hat ihn so begeistert, daß sein Genius wieder von Musik übersprudelt.“ Es hatte jedoch mit den beiden genannten Ouvertüren sein Bewenden, und nur noch ein Nachklang kam am Ende des Jahres 1851 in Gestalt der Ouvertüre zu Goethes Hermann und Dorothea.

[1] Vergl. S. 240, 281, 313. Auch die drei Streichquartette, die Klaviertrios op. 63 und 80 sowie die beiden Violinsonaten entstanden jedesmal schnell hintereinander.

Emsiges Schaffen.

Wie das Kompositionsverzeichnis Schumanns ersehen läßt, entstand während der Jahre 1851—1852 eine beträchtliche Reihe von Werken verschiedener Art. „Man muß ja schaffen, so lang es Tag ist," schrieb er anfangs Dezember an Hiller. Es ist, als ob Schumann sich dieses Ausspruches wieder erinnert habe, als ob er geahnt, wie ihm eine längere Frist zur Betätigung seines Berufes nicht mehr beschieden sei, und daß er deshalb seine Kräfte zu um so regerem Wirken anspannen müsse.

Die dem Jahr 1851 angehörenden Kompositionen sind:

„(Januar.) Vom 1.—12. Jan.: Ouvertüre zur Braut von Messina instrumentiert (op. 100). Fünf Lieder für den Mezzosopran von Ullrich, Mörike und Kinkel: (Herzeleid, Fensterscheibe, Gärtner, Volkers Lied, Abendlied) op. 107[1].) Januar, vom 23. bis 2. Februar fertig skizziert und instrumentiert, Ouvertüre zu Shakespeares „Julius Cäsar" (op. 128).[2]

März: „Märchenbilder", vier Stücke für Bratsche und Pianoforte op. 113. — Vier Husarenlieder von Lenau für Bariton und Pianoforte op. 117. (Erschien im Dezember 1852). „Frühlingsgrüße" von Lenau. — Noch eines von Lenau.

April bis 11. Mai: „Der Rose Pilgerfahrt" für Soli, Chor mit Begleitung des Pianoforte (24 Nummern) op. 112).[3] Vom 12. Mai —1. Juni: Der Königsohn, Ballade von Uhland, für Chor und Orchester (6 Nummern, — die letzte fehlt), op. 116.[4] Mädchen-

---

[1] Von diesen Liedern sind in op. 107 nur die drei ersten und das letzte enthalten. Volkers Lied ist weggelassen und befindet sich in op. 125, wogegen zwei andere in op. 107 mit aufgenommen wurden, nämlich „Im Walde" und die „Spinnerin", beide 1852 komponiert. Das letztere Lied ist in Schumanns Kompositionsverzeichnis nicht zu finden. Op. 107 erschien im September 1852.

[2] Zum erstenmal bei Gelegenheit des Männergesangfestes am 3. August 1852 in Düsseldorf zu Gehör gebracht. Die Ouvertüre wurde im Januar 1855 veröffentlicht.

[3] Kam in den Düsseldorfer Abonnementskonzerten zum erstenmal am 5. Februar 1852 zur Aufführung. Erschienen ist der Rose Pilgerfahrt im November 1852.

[4] Am 6. Mai 1852 in den Düsseldorfer Abonnementskonzerten zum erstenmal aufgeführt. Veröffentlicht wurde „der Königsohn" im August 1853.

lieder für 2 Stimmen, von Elisabeth Kulmann (1—4) op. 103[1]. — 7 Gedichte von E. Kulmann für eine Stimme op. 104. Brautgesang von Uhland, der Sänger von demselben, für Chor. — Die beiden letzteren Gesänge wurden in op. 145 und 146 mit aufgenommen. Die übrigen in diesen Werken enthaltenen Nummern gehören der Entstehung nach dem Jahre 1849 an. Im Jahre 1852 wurden sie mit dem „Brautgesang" und „Sänger" von Uhland der Verlagshandlung von F. W. Arnold in Elberfeld als op. 102 und 107 übergeben, jedoch durch dieselbe erst im März 1860 veröffentlicht, weshalb sie die Opuszahlen 145 und 146 erhielten, da Schumann inzwischen die Werkzahlen 102 und 107 für andere Kompositionen benutzt hatte.

Juni 1851. Noch fünf vierhändige Stücke zum Kinderball (op. 109. — Erschienen im Dezember 1853). Die Ballade „Königsohn" fertig komponiert und instrumentiert.

August 1851. — Lied von W. Müller[2]. — 3 Stücke für Pianoforte allein (Romanzen oder Phantasiestücke) op. 111. (Herausgegeben im August 1852, komponiert gleich nach der Schweizerreise (siehe unten), vor dem Ausflug nach Antwerpen).

September 1851. — Sonate in A-Moll, für Violine und Pianoforte. — Op. 105. (Erschienen im Februar 1852. Komponiert 12.—16. September 1851).

„Die Hütte" und „Warnung", zwei Lieder aus den Waldliedern von Pfarrius op. 119[3]. — (Erschienen im Juni 1853).

Oktober, vom 2.—9., Trio in G-Moll für Pianoforte, Violine und Violoncell — op. 110. — (Veröffentlicht im November 1852).

Oktober, vom 26.—2. November: 2. Sonate (D-Moll) für Pianoforte und Violine. — Op. 121. — (Erschienen im Dezember 1853).

November, vom 7.—27.: „Die Pilgerfahrt der Rose", für Orchester instrumentiert.

Dezember, 1. und 2.: „Das Scherzo der Symphonie" von N. Burgmüller instrumentiert[4].

[1] Die Gesänge auf Texte von Elisabeth Kulmann op. 103 und 104 erschienen im November 1851.

[2] Ist, wie schon bemerkt, in op. 107 enthalten.

[3] Op. 119 enthält außer diesen beiden Liedern auch noch ein drittes von Pfarrius: „der Bräutigam und die Birke", welches in dem Kompositionsverzeichnis Schumanns nicht zu finden ist.

[4] Von diesem Stück existierte in Düsseldorf das bis auf die Instrumentation fertige Manuskript, welches Schumann so interessierte, daß er es vollendete.

Dezember, vom 3.—19.: Klavierauszug und neue Instrumentation der älteren Symphonie in D-Moll.

Dezember, vom 19.—23.: Ouvertüre zu Goethes „Hermann und Dorothea" fertig gemacht. („Diese Ouvertüre schrieb ich mit großer Lust in wenigen [5] Stunden.") — Erschien im April 1857 als op. 136 und Nr. 1. der nachgelassenen Werke in Druck, und wurde als Manuskript zum ersten Male am 26. Februar 1857 im Leipziger Gewandhause aufgeführt. Die gedruckte Ausgabe dieses Werkes enthält folgende Anmerkung Schumanns: „Zur Erklärung der in die Ouvertüre eingeflochtenen Marseillaise möge bemerkt werden, daß sie zur Eröffnung eines dem Goetheschen Gedichte nachgebildeten Singspiels bestimmt war, dessen erste Szene den Abzug von Soldaten der französischen Republik darstellte."

Von den vorstehend verzeichneten Kompositionen ist zunächst einiges in betreff des op. 109 zu bemerken. Das demselben in Schumanns Verzeichnis hinzugefügte Wörtchen „noch" (s. oben) bezieht sich auf vier andere vierhändige bereits vorher komponierte Klavierstücke, die von dem Meister für op. 109 bestimmt, aber nicht ins Kompositionsverzeichnis eingetragen wurden. Ursprünglich wollte Schumann den Zyklus dieser in op. 109 enthaltenen Tonstücke „Kinderball" betiteln. Als er sie nach Vollendung einmal mit seiner Gattin durchspielte, interpretierte er bei der „Préambule" in scherzhaft-launigem Tone: „Hier fahren noch die Bedienten mit den Schüsseln durch die Gesellschaft." Weiterhin im Verlaufe der Stücke meinte er dann: „Zuerst tanzen die Kinder allein. Nach und nach aber mischen sich die Großen hinein und die Sache wird ernsthafter." Schließlich war ihm aber das Ganze für einen „Kinderball" zu ernsthaft, und er wählte den Titel: „Ballszenen"[1]. Übrigens zeigt sich Schumanns schöpferischer Geist hier im liebenswürdigsten Lichte. Die Idee des „Kinderballes" wurde indessen nicht aufgegeben, und nachträglich im Jahre 1853 noch ausgeführt.

Die Komposition des von Moritz Horn[2] verfaßten Gedichtes „der Rose Pilgerfahrt" war für eine, in kleinerem Rahmen zu fassende

[1] Schumann sagte: „Nach und nach kam ich in eine poetische Stimmung, und ich werde deshalb das Ganze wohl nicht Kinderball nennen können, da es nicht mehr das ist, was es ursprünglich werden sollte. Schubert in Hamburg hat die Sache eigentlich veranlaßt".

[2] Die Korrespondenz mit dem Dichter wegen des Textes s. Schumanns Briefe, N. F. S. 285, 295 und 298.

und mit bescheideneren Mitteln ausgestattete Tonschöpfung gedacht. Demgemäß wurde ursprünglich nur Klavierbegleitung dazu geschrieben. In dieser Gestalt führte Schumann das Werk kurz nach seiner Entstehung im Privatkreise auf. Er schrieb darüber unterm 9. August 1851 an C. Klitzsch: „Auch eine kleine musikalische Aufführung hatten wir im vorigen Monat. Es ist ein Märchen „der Rose Pilgerfahrt" eines jungen Chemnitzer Poeten, Namens Horn, das ich für Solostimmen, Chor und Pianoforte komponiert, in Form und Ausdruck etwas der Peri verwandt, das Ganze nur mehr ins Dörfliche, Deutsche gezogen."

Nachdem Schumann das Werk gehört, versah er dasselbe, um es größeren Kreisen zugänglich zu machen, mit Orchesterbegleitung, was im November des Entstehungsjahres geschah[1]. Die feine, geistreiche Instrumentation ist nur geeignet, den Reiz des Kolorits, von dem ein Klavier keine Ahnung geben kann, bedeutend zu erhöhen. Die formelle Beschaffenheit der „Pilgerfahrt der Rose" ist genau so, wie in „Paradies und Peri", weshalb dasjenige, was bei Gelegenheit des letztgenannten Werkes in dieser Beziehung gesagt wurde, nicht wiederholt werden darf. Im übrigen bietet „der Rose Pilgerfahrt" reizende, anmutige Tonbilder. Man könnte das Werk vielleicht geradezu ein „musikalisches Idyll" nennen, doch ist dabei zu bemerken, daß es im Hinblick auf sein teilweise unkräftiges und empfindsames Wesen an jenes Genre streift, welches man in der Poesie und Novellistik als die Lovely-Richtung bezeichnet hat, was in erster Linie freilich den Text trifft.

Mit dem „Königsohn" versuchte Schumann wieder, wie in seiner ersten schöpferischen Periode, der musikalischen Produktivität ein neues Feld zu eröffnen. Er fühlte sich in den überkommenen, „für alle Zeiten gültigen Formen" zu Hause und glaubte nun um so sicherer und mit um so besserem Erfolge als in seinen jungen Jahren einen eigenen Weg gehen zu können. Die Vorläufer zu der von Schumann schließlich aufgenommenen Balladenkomposition im Frakturstil, welche er mit dem „Königsohn" begann, dem auch bald mehrere gleichartige Produkte folgten, könnte man allenfalls in dem „Advent-

[1] Schumann äußerte, ehe er an die Instrumentierung ging: „Das ist eine fatale Arbeit, da sie nicht allein mühsam, sondern auch uninteressant ist, denn was einmal fertig ist, interessiert mich nicht mehr und ist für mich eine abgemachte Sache, mit der ich mich nicht weiter abgeben mag. Ich muß weiter streben".

lied“ und in dem „Neujahrslied“ erblicken, insofern hier wie dort ein in engeren Grenzen gehaltenes dichterisches Genre musikalisch in größerem Maßstabe mit Aufgebot bedeutender Kunstmittel zur Darstellung gebracht ist.

Im „Königsohn“ manifestiert sich klar und deutlich von Anfang bis Ende das Streben, die Ballade im großen Stil zu behandeln, um damit eine neue Kunstgattung zu schaffen. Das Resultat entsprach indessen keineswegs der damit verbundenen Intention. Schumann war nicht ganz klar über seine Absicht, ja, die feste Überzeugung von der Vortrefflichkeit seines Unternehmens ließ ihn sogar die Einwürfe anderer überhören. So konnte es denn nicht fehlen, daß die von Schumann mit dem „Königsohn“ eröffneten für die Konzertmusik bestimmten Produktionen etwas Problematisches haben mußten. In der Tat fehlt ihnen das einheitlich geschlossene, organisch gegliederte der Form, und zwar nicht irgend einer gegebenen Form, sondern überhaupt einer solchen, die kunstgemäßen Bedingungen entspricht. Dieser Mangel ist in der willkürlichen Vermischung lyrischer und dramatischer Elemente begründet, welche vielleicht hätte umgangen werden können. Im „Königsohn“ schließt Schumann sich, bis auf eine Strophe, eng an die Dichtung an, während alles, was die Einheit eines musikalischen Kunstwerkes in größer organisierter Form aufhebt, zuvor aus derselben hätte entfernt werden müssen. Lediglich die letzte Strophe des Schlußgesanges ist, weil Schumann der Ansicht war, daß sie für den Abschluß eines größeren Musikstückes sich nicht eigne, weggeblieben, und durch eine andere ersetzt.[1] Und hier darf man wohl fragen, warum nicht alles, wie es ursprünglich war, stehen blieb, wenn der Komponist im übrigen die Dichtung unverändert ließ, — und andererseits wiederum, warum das Ganze nicht durchweg eine passende formelle Umgestaltung erfuhr, wenn überhaupt an der Dichtung gerüttelt, und dieselbe dadurch in ihrem Bestande verletzt wurde. Endlich wäre noch die Frage zu berücksichtigen, ob es gerechtfertigt ist, ein dichterisches Gebilde, wie die Ballade, in größere breitere musikalische Formen auszuspannen, und dafür die umfangreichsten Kunstmittel in Anwendung zu bringen, da es scheint, daß das Aufgebot eines so großen Apparates außer allem Verhältnis zu dem knapp und gedrängt gehaltenen Wesen dieser Kunstgattung steht. In einzelnen Fällen ist letzteres von Schumann auch musikalisch nachgebildet,

[1] Es ist mir unbekannt, von wessen Hand dieser veränderte Schluß herrührt.

30*

während an anderen Stellen, diesem ganz entgegengesetzt, ein Vers ins Breiteste ausgedehnt und vielfach wiederholt wird, wie z. B. in Nr. 4 und namentlich in Nr. 5 des Königsohnes. Hierin liegen Widersprüche, die selbst bei aller Freude an vielem Schönen und Bedeutenden, weder zu übersehen, noch zu lösen sein dürften. Ähnlich wie mit dem Königsohn, verhält es sich mit den weiterhin noch von Schumann für Chor, Solostimmen und Orchester gesetzten Balladen „Des Sängers Fluch“, „Vom Pagen und der Königstochter“ und „Das Glück von Edenhall“. Als das beste dieser drei Werke dürfte das mittlere zu bezeichnen sein. Wenigstens ist der letzte Teil desselben im ganzen genommen von vortrefflicher, an die gute Zeit Schumanns erinnernder Beschaffenheit. Ob in dieser Art der Balladenkomposition etwa der Keim zu einer neuen fruchtbringenden Richtung enthalten ist, kann nur die Zukunft lehren. Schumanns Unternehmen hat sich als nicht durchgreifend erwiesen.

Unter diesen Umständen berührt es eigen, daß Schumann gerade über den Königsohn an Whistling unterm 25. Mai 1852 schrieb: „Wir haben ihn hier vor kurzem aufgeführt und ich glaube, er ist unter allen meinen Kompositionen (!) von der schlagendsten Wirkung“. Zweifelsohne aber war der Wunsch des Meisters, mit dem Königsohn eine neue beschreitbare Bahn eröffnet zu haben, für dies Urteil unwillkürlich mitbestimmend.

Kurz nach Beendigung des „Königssohnes“ unternahm Schumann mit seiner Gattin eine Erholungsreise nach Süddeutschland und der Schweiz, die von Mitte Juli bis zum 5. August dauerte und beiden erlesene Naturgenüsse gewährte. Clara nennt sie die schönste Reise, die ihr Gatte mit ihr gemacht. Man fuhr von Bonn mit dem Schiff rheinaufwärts, blieb in Heidelberg einen Tag, berührte Baden-Baden und betrat in Basel die Schweiz. Von dort ging es nach Genf und weiter nach Chamounix, wo man schon aus dem Fenster des Hotelzimmers den Montblanc bewundern konnte. „Zwei ganze Tage hat uns der ehrwürdige Riese sein Haupt zu sehen vergönnt — ein seltenes Glück!“ — schrieb Schumann an Klitzsch. „Auch der Genfer See ist himmlisch. Wie gönnte ich allen, die ich liebe, nach diesen paradiesischen Gegenden einmal zu kommen!“ Der Rest der Reise wurde infolge Regenwetters gekürzt, von Vevey fuhr man noch nach Bern und von dort direkt heimwärts.

Gleich darauf (16.—22. August) folgte ein Ausflug nach Antwerpen, wo Schumann das Preisrichteramt in einem Konkurrenz-

konzert von Männergesangsvereinen mit auszuüben hatte. Bei dieser Gelegenheit wurde auch noch Brüssel besucht.

Der regen Tätigkeit Schumanns sind außer den vorstehend betrachteten Schöpfungen an weiteren bemerkenswerten Kompositionen des Jahres 1851 noch drei Kammermusikwerke, nämlich die beiden Violinsonaten op. 105 und 121, so wie das Klaviertrio op. 110 zu verdanken. Dieselben tragen, wie sich nicht verkennen läßt, viel von jenen geistigen Vorzügen an und in sich, durch welche Schumanns Muse den hohen Rang einnimmt. Sie offenbaren reiche Phantasie, Energie der Empfindung uud Gedankentiefe. Allein zugleich damit kommt auch eine verdüsterte Stimmung zum Ausdruck, die überwiegend vorherrscht und nur noch vorübergehend, wie in den beiden langsamen Sätzen der Violinsonaten unterbrochen wird. Auch eine gewisse Gereiztheit blickt ab und zu durch, so stellenweise im ersten, namentlich aber im letzten Satz der A-Moll-Sonate.[1] Es ist freilich dabei zu berücksichtigen, daß Schumann während der Komposition dieser Sonate mancherlei Verdrießlichkeiten hatte, die ihn um so mehr verstimmten, je empfänglicher er infolge seiner schon mehr oder weniger hervortretenden körperlichen Indisposition für dergleichen Eindrücke geworden war. Daß davon etwas in seine damaligen Kompositionen übergegangen ist, kann nicht befremden.

Wenige Wochen nach Entstehung der A-Moll-Sonate äußerte Schumann lächelnd in seiner gutherzigen Weise: „die erste Violinsonate hat mir nicht gefallen; da habe ich denn noch eine zweite gemacht, die hoffentlich besser geraten ist", und mit diesen Worten brachte er seine D-Moll-Sonate (op. 121) zum Vorschein, — ein in gewisser Hinsicht ohne Frage sehr bedeutendes Musikstück. Mancher dürfte auch dieses Werk allzu düster finden, aber sicher ist doch, daß jeder Takt den geistigen Adel und die Hoheit des Sinnes seines Urhebers verkündet. Das liebliche und unschuldvoll reizende, wie ein Rückblick in die Jugendzeit sich ausnehmende Andante bildet einen wohltuenden Lichtblick in der Reihe der vier Sätze[2].

[1] Schumann äußerte gegen mich: „Ich habe sie gerade komponiert, als ich mich über ein paar Menschen sehr ärgerte".

[2] Im Sommer des Jahres 1854 hielt Ferd. Hiller sich einige Zeit in Bonn auf. Als er mich eines Tages besuchte, bat ich ihn, die D-Moll-Sonate, welche erst einige Monate vorher im Druck erschienen war, mit mir durchzuspielen, wozu er sich gleich bereit erklärte, da er das Werk noch nicht kennen gelernt hatte. Nach Beendigung des Finale zitierte er die Worte aus Goethes Faust: „Mir wird von alle dem so dumm, als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum". Weiter wußte er über die in ihrer Art so bedeutende Komposition nichts zu sagen.

Auch das G-Moll-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello hat ein bedeutendes Gepräge, obwohl es den Gedankenschwung des D-Moll-Trios nicht wieder erreicht, ausgenommen vielleicht das Scherzo, welches die Empfindung des Hörers mit sich fortreißt. Sonsthin ist nicht zu verkennen, daß dieser Schöpfung ein grüblerisch melancholischer Zug innewohnt, von dem Schumann sich im letzten Satz auf eine, an seine guten Tage erinnernde humoristische Weise zu befreien sucht.

Im Laufe des Jahres 1851 wurde Schumann lebhaft durch die Idee eines großen Oratoriums beschäftigt, wozu er die Anregung durch Richard Pohl empfing. Das geplante Werk sollte die Heldengestalt Luthers verherrlichen. Pohl hatte dem Meister Anfangs des genannten Jahres eine darauf bezügliche Skizze übersandt. Der Stoff zog Schumann so an, daß er sofort daran ging, selbst einen Pohls Skizze entsprechenden Entwurf niederzuschreiben, um sich „vor allem die musikalische Form klar" zu machen. Dabei verzeichnete er in seiner Antwort an Pohl seine, auf die Ausarbeitung des Textes bezüglichen Gedanken, aus denen hervorgeht, wie reiflich er den Gegenstand durchdacht hatte. Vornehmlich legte er im Einverständnis mit Pohl Wert auf die dem Gedicht zu gebende „volkstümlich-altdeutsche Haltung", indem er hinzufügte: „So müßte auch die Musik sein, weniger kunstvoll als durch Kürze und Kraft und Klarheit" wirkend. Auch Gelegenheit zu Chören wünschte er, wobei er auf Händels Israel in Ägypten hinwies, welches ihm „als Ideal eines Chorwerkes" galt. Schumanns erstes aus Anlaß der Sache an Pohl gerichtetes Schreiben vom 14. Februar 1851 schloß mit den Worten: „Lassen Sie uns das große Werk mit aller Kraft angreifen und daran festhalten".

Pohls Intention ging dahin, einen weit ausgeführten oratorischen Text in drei Abteilungen hinzustellen, von denen eine jede für sich einen ganzen Abend ausfüllen sollte. Nach Beendigung des ersten Teiles (Anfangs Mai) schickte er denselben an Schumann, welcher ihm alsbald antwortete, daß er sich mit der Disposition des Ganzen „durchaus nicht befreunden" könne, und sie „für keine glückliche" halte. „Ich glaub, so fügte er hinzu, wir müssen den Stoff auf die einfachsten Züge zurückführen oder nur wenige der großen Begebenheiten aus Luthers Leben herausnehmen".

In einer späteren Zuschrift an Pohl vom 25. Juni bemerkte Schumann: „Das Oratorium müßte ein durchaus volkstümliches

werden, eines, das Bauer und Bürger verstände — dem Helden nach, der ein so großer Volksmann war. Und in diesem Sinne würde ich mich auch bestreben, meine Musik zu halten, also am allerwenigsten künstlich, kompliziert, kontrapunktisch, sondern einfach, eindringlich, durch Rhythmus und Melodie vorzugsweise wirkend".

Die hier angedeuteten Gesichtspunkte sind treffend. Ob aber Schumann, ganz abgesehen von seiner bereits in der Abnahme begriffenen produktiven Kraft, und bei seiner in ihm festgewurzelten romantischen Richtung, sowie bei seinem eben nicht einfachen Empfinden vermocht hätte, ein Werk zu schaffen, wie es ihm vorschwebte, ist nicht wahrscheinlich. Indessen wurden die Verhandlungen wegen des Textes fortgesetzt, auch mündlich, da Pohl im September 1851 für einige Tage nach Düsseldorf kam.

Schumann zweifelte übrigens weiterhin, ob das Werk noch zustande kommen würde, wenn er auch den Gedanken daran festhielt. Gegen Ende des Jahres schrieb er an Pohl: „Wegen Luther fängt es mir an, bange zu werden, ob wir der Arbeit Herr werden? Es verlangt mich nach einem größeren Werke. So gern hätte ich das nächste Jahr dazu verwendet. Wird es möglich sein?" In dem nächsten Briefe spricht Schumann aus, wie er „sehnlichst dem Text" (zum Oratorium) entgegensehe, und daß er „je eher, je lieber damit anfangen möchte", sowie, daß Pohl ihn nicht ganz vergessen möchte.

Inzwischen hatte der Meister den Plan gefaßt, Goethes „Hermann und Dorothea" für ein Singspiel zu verwerten. Er trat deswegen mit Moritz Horn in Verbindung, der die Idee dazu bei ihm angeregt hatte. Weiterhin sollte die Goethesche Dichtung zu einem „Konzert-Oratorium" dienen. Die Ouvertüre dazu war bereits fertig. Auch den Hussitenführer Ziska gedachte er in den Bereich seiner schöpferischen Tätigkeit zu ziehen. Aber aus diesen beiden Vorsätzen wurde ebensowenig etwas, wie aus der Idee, eine der Auerbachschen Dorfgeschichten für die Komposition zu benutzen. An dem Lutherstoff aber hielt er immer noch fest. Doch war sein Befinden im Laufe des Jahres 1852 ein so übles, daß er nicht daran denken konnte, sich ernstlich damit zu beschäftigen. „Hermann und Dorothea" ruht; leider auch „Luther". Ich lag fast die Hälfte dieses Jahres sehr krank danieder an einer tiefen Nervenverstimmung — Folge vielleicht zu angestrengter Arbeit. Erst seit 5 bis 6 Wochen geht es mir wieder besser. Doch muß ich noch anstehen, mich größeren Arbeiten hinzugeben, in allen Dingen überhaupt das größte

Maß halten. Mit höherem Beistand hoffe ich, bald meine alte Kraft und Gesundheit wieder zu erlangen", schrieb er (27. Dezember 1852) an Pohl.

Im März des folgenden Jahres kam Schumann noch ein letztes Mal auf den Oratorientext zurück, indem er folgende Mitteilung an Pohl richtete: „Ihr Lutherentwurf folgt hier; ich hänge noch mit alter Liebe an dieser Idee, die zu verwirklichen auch Sie nicht nachlassen möchten". Pohl setzte indessen, da er bei seiner mündlichen Unterredung mit Schumann im September 1851 die Überzeugung erlangt, daß in betreff der Textbearbeitung eine Verständigung mit Schumann aussichtslos sei, die Arbeit nicht weiter fort. Dagegen lieferte er dem Meister den Text zu der Ballade „Des Sängers Fluch"; auch schlug er ihm eine Dichtung „Ritter Mond" von Max Maria v. Weber, dem Sohne des Freischütz-Komponisten, zur Komposition vor, die er für ihn bearbeitet hatte. Schumann antwortete, nachdem er Kenntnis von der Arbeit genommen: „Mit vieler Betrübnis sende ich den „Ritter Mond" zurück. Die poetische Erfindung des Gedichtes scheint mir ausgezeichnet; aber für die Musik, glaub' ich, eignet es sich nicht. Den Mond als Person, als singende zumal, sich vorzustellen, man kann es nicht wagen".

Ebenso unterblieb die Komposition eines Nibelungentextes, den die Dresdener Schriftstellerin Luise Otto verfaßt, und um die Mitte 1852 Schumann hatte offerieren lassen.

Zu den Kompositionen des Jahres 1852 übergehend, sei vorab das Verzeichnis derselben nach Schumanns handschriftlichen Notizen mitgeteilt.

„Januar, vom 1.—6. Die Ballade: „Des Sängers Fluch für Soli, Chor und Orchester skizziert". (Erschienen als op. 139 und Nr. 4 der nachgelassenen Werke. Der Klavierauszug wurde im Januar, die Partitur im März 1858 veröffentlicht. Zum erstenmal beim Aachener Musikfest 1857 aufgeführt).

„Januar, vom 10.—19. Die Ballade von Uhland (des Sängers Fluch) instrumentiert".

„Februar, vom 13.—22.: lateinische Messe (in C) skizziert" (op. 147, Nr. 10 der nachgelassenen Werke; der Klavierauszug gelangte im Dezember 1862, die Partitur im Februar 1863 zur Veröffentlichung). „Vom 24. Februar bis 5. März, dann vom 24.—30. März die Messe instrumentiert und den Klavierauszug gemacht.

April. Vom 26. April bis 8. Mai ein lateinisches Requiem

skizziert (op. 148, Nr. 11 der nachgelassenen Werke, erschien im Mai 1864.)

Mai. Vom 9. bis 15. Instrumentation der doppelchörigen Motette „Verzweifle nicht" für Orchester (komp. 1849). Vom 16. bis 23. Instrumentation des ganzen Requiems.

Juni. Vom 18.—22. Die vier Balladen „vom Pagen und der Königstochter" skizziert (op. 140, Nr. 5 der nachgelassenen Werke)[1].

„Die Flüchtlinge" von Shelley, für Deklamation mit Begleitung des Pianoforte[2].

Juli. Vom 28. bis zum 12. September. Instrumentation und Klavierauszug der Ballade „Page und Königstochter". (Das Arrangement der ersten Ballade ist von Clara.)

Die letzte Angabe ist nicht so zu nehmen, als ob Schumann die ganze Zeit von Ende Juli bis zum 12. September zur Instrumentation der Geibelschen Balladen nötig gehabt hätte: er war mehrere Wochen abwesend von Düsseldorf, um wegen seines abermals stärker hervorgetretenen leidenden Zustandes die Seebäder in Scheveningen zu gebrauchen. Leider war die Besserung, welche Schumann danach empfand, keine durchgreifende, so daß er „in geistigen Arbeiten das größte Maß einhalten" mußte, wie er an Debrois van Bruyck (17. Dezember 1852) schrieb.

Der im Juni dieses Jahres gesetzten Klavierbegleitung zu Shelleys Gedicht „Die Flüchtlinge" war schon am 22. Dezember 1849 eine gleichartige Komposition, und zwar zu Hebbels Ballade „Schön Hedwig" vorausgegangen. Am 15. September 1853 illustrierte Schumann dann noch in derselben Weise Hebbels Ballade vom Heideknaben, sodaß er im ganzen drei solcher Tonsätze mit Deklamation schuf. Die betreffenden Klavierpartien sind, wie das bei Schumann selbstverständlich ist, geistreich gedacht und durchgeführt. Doch entspricht die Wirkung keineswegs seiner Intention, denn weder Dichtung noch Musik kommen zu voller, reiner Geltung, da beide Faktoren einander gewissermaßen im Wege stehn.

In den drei letzten Monaten des Jahres 1852 entstanden:

Oktober und November: Klavierauszüge von „Sängers Fluch", Requiem, und zweite Abteilung der Faust-Szenen.

---

[1] Das Gedicht ist von E. Geibel. Schumanns Komposition wurde als Manuskript bereits am 2. Dezember 1852 in den Düsseldorfer Abonnementskonzerten zum erstenmal aufgeführt. Herausgegeben wurde sie im Januar 1858.

[2] Ist mit in op. 122 enthalten. Erschien im Dezember 1853.

Dezember. Vom 9.—16. 5 Lieder „der Königin Maria Stuart" für Mezzosopran mit Pianoforte op. 135. (Erschien im September 1855). Klavierauszug der Symphonie in D-Moll [1]".

Für das Jahr 1853 ist folgendes in Schumanns Notizbuch verzeichnet.:

1853 Januar: Harmonisierung der 6 Sonaten für Violine von J. S. Bach.

Februar, vom 27.—12. März: Skizzierung und Instrumentation der Ballade „das Glück von Edenhall" für Männerchor, Solostimmen mit Orchester op. 143, Nr. 8 der nachgelassenen Werke [2]. — (Erschienen im März 1860).

März. Vom 15.—19. April: Klavierauszug von „Edenhall" und Harmonisierung der 6 Sonaten für Violoncell von J. S. Bach. (Noch nicht veröffentlicht.)

April, 15.—19. Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied für Orchester op. 123 [3] (den Anfang schon im Sommer 1852 entworfen). Den 20.—24., 2 händiges Klavierarrangement der Ouvertüre, Scherzo und Finale (op. 52).

Mai. Vom 28.—9. Juni: 7 Fughetten für Pianoforte, op. 126. (Erschienen im Juli 1854).

Juni. Vom 11.—24. Kinderszenen für Pianoforte in G-Dur. — 2 leichte Sonaten für die Jugend für Pianoforte (in D-Dur und C-Dur), op. 118. (Enthält 3 Sonaten, welche im Januar 1854 erschienen. Schumann komponierte die Sonaten für seine Töchter, Julie, Marie und Elise).

August: vom 4.—11. 2händiges Arrangement der Streichquartette Nr. 1 und 2 (op. 41). Vom 13.—15. Ouvertüre zu Faust skizziert; den 16. und 17. instrumentiert. — Den 20.: Geburtstagslied für Clara für 4 Stimmen. (Unveröffentlicht.) — Vom 24.—30.: Kon-

[1] Zu den im Jahre 1852 von Schumann veröffentlichten Kompositionen gehören die „Bunten Blätter", op. 99, welche im Februar des genannten Jahres erschienen. Schumann wollte die darin enthaltenen Stücke mit den im Januar 1854 herausgegebenen „Albumblättern" op. 124, welche nach und nach und zu verschiedenen Zeiten entstanden waren, ursprünglich unter dem Titel „Spreu" drucken lassen. Er meinte, wenn diese Erzeugnisse ungedruckt blieben, so wäre es kein Verlust, aber die Freunde seiner Muse könnten die „kleinen Stückchen" als musikalische Stimmungen wohl interessieren.

[2] Die Bearbeitung des Gedichts ist von Dr. Hasenclever.

[3] Aufgeführt zum erstenmal beim Musikfest in Düsseldorf am 17. Mai 1853. Erschienen im September 1857.

zertallegro mit Einleitung für Pianoforte, mit Orchester op. 134. (Erschien im September 1855).

September, den 2.—5.: Phantasie für Violine mit Orchester skizziert, (op. 131). Den 6. und 7. instrumentiert[1]. — Den 15.: Ballade vom Heideknaben von Hebbel für Deklamation mit Begleitung des Pianoforte. (Ist mit in op. 122 enthalten). Vom 18.—20.: „Kinderball", 6 vierhändige Klavierstücke (die Menuett schon 1850). — Op. 130.[2] (Erschien im April 1854).

Außer diesen Kompositionen entstanden noch weiter: „Märchenerzählungen", 4 Stücke für Klavier, Klarinette und Bratsche, op. 132;[3] ein Konzert für Violine mit Orchesterbegleitung[4], welches nicht veröffentlicht ist; ein Heft Romanzen für Violoncello und Pianoforte, ebenfalls unveröffentlicht, und die „Gesänge der Frühe" op. 133.[5] Ein Heft dreistimmiger Lieder für Frauenstimmen (op. 114)[6], welches anfangs 1853 entstand, ist in Schumanns Kompositionsverzeichnis nicht aufgeführt.

Am 5. März des Jahres 1852 trat Schumann mit seiner Gattin eine Reise nach Leipzig an, wo beide, heimatlich angemutet, bis zum 22. verblieben. Es galt zunächst eine Aufführung der „Rose", die am 14. März erfolgte, im selben Konzert wurde auch die Manfredouvertüre zu Gehör gebracht. Am 18. spielte Clara im Gewandhause das G-Moll-Konzert von Moscheles, weiter schmückte Schumanns Es-Dur-Symphonie, begeistert aufgenommen, das Programm. Am 21. wurde noch eine Kammermusikmatinee veranstaltet, bei der die Violinsonate in A-Moll und das Trio in G-Moll zur Aufführung gelangten. Auch wurde mit Liszt, Joachim, David, Moscheles und anderen Künstlern privatim musiziert, sodaß die Zeit in angenehmster vielfältiger Anregung dahinging.

So lebhaft in der ersten Hälfte dieses Jahres Schumanns Produktionslust sich erwies, so matt sieht die zweite Hälfte desselben in dieser Hinsicht aus; fast nur Arrangements sind es, mit

[1] Von J. Joachim zum erstenmal öffentlich vorgetragen in den Düsseldorfer Abonnementskonzerten am 27. Oktober 1853. Das Werk erschien im Juli 1854.

[2] Bis hierher reichte Schumanns Kompositionsübersicht, als er sie mir zur Benutzung im Herbst 1853 nach Bonn schickte.

[3] Komponiert Herbst 1853 (11. Oktober beendet). — Erschien im April 1854.

[4] Beendet Oktober 1853. — Vergl. über dies Werk den Brief Jos. Joachims an Moser in des letzteren „Jos. Joachim, Ein Lebensbild".

[5] Komponiert Oktober 1853. — Erschien im Dezember 1855.

[6] Erschien im Mai 1853.

denen er sich da beschäftigte. Dieser Umstand war begründet in schärfer hervortretenden körperlichen Leiden, die kurz nach der Leipziger Reise beginnend als Fortsetzung der Dresdener Krankheitszufälle und als unmittelbare Vorläufer der zu Anfang 1854 sich ereignenden traurigen Katastrophe zu betrachten sind[1]. Denn auch die noch ins Jahr 1853 fallenden Arbeiten lassen erkennen, daß Schumanns übles Befinden sich im wesentlichen nicht wieder verbessert hatte, wenngleich sich das subjektive Gefühl noch einmal beträchtlich hob. Im Hinblick darauf bleibt es zu bewundern, daß Schumann noch immer einige Werke von bedeutenderem Umfang, wie die Messe, das Requiem, die Balladen „Vom Pagen und der Königstochter", und „das Glück von Edenhall", sowie die Ouvertüren zum „Rheinweinlied" und zum „Faust" zu schaffen vermochte. Freilich zeigen dieselben neben hervorragenden Zügen und trotz so mancher einzelnen Schönheiten schon ein Schwinden der Gestaltungskraft, überhaupt auffallende geistige Ermattung. Von den beiden vorerwähnten geistlichen Werken ist die Messe ohne Vergleich das bessere: sie enthält wenigstens immer noch einzelne anziehende Partien, so namentlich im Credo und Kyrie, obwohl auch hier die schöpferische Kraft bei weitem nicht mehr die ehemalige ist. Im übrigen gebietet die Pietät vor dem hohen Genius des Meisters, von einer näheren Prüfung aller damaligen, schon in die Zeit des stärker entwickelten krankhaften Zustandes fallenden Kompositionen abzusehen. Warum sollten wir auch das hehre Bild, welches wir von dem verklärten Meister in uns tragen, durch eine kritisch eingehende Betrachtung dieser nicht mehr auf der Höhe seiner früheren Produktivität stehenden Schöpfungen trüben? Halten wir uns lieber in Dankbarkeit alle die schönen, edeln und erhebenden Geisteswerke gegenwärtig, die er gespendet, und stehen wir freudig in hingebender Einmütigkeit für das reiche künstlerische Erbe ein, welches er uns hinterlassen hat.

Überschauen wir Schumanns Werke in ihrer Gesamtheit, so ergibt sich, daß er durch einen Teil derselben die Tonkunst nach verschiedenen Seiten in selbständiger und durchaus eigentümlicher Weise bereichert und gefördert hat. Vermöge seines originellen Denkens und Empfindens war es ihm gegeben, das reiche ihn erfüllende Gemütsleben musikalisch zu bedeutsamstem Ausdruck zu bringen, wenn es auch nicht immer in einfacher und unmittelbar verständlicher Weise geschah. Die Angelpunkte, um welche Schumanns musikalische Ausdrucksweise

[1] Vergl. S. 484 f.

sich mehrenteils dreht, sind einerseits markige, gedrungene Kraft, und andererseits duftig zartes, inniges Empfinden, verbunden mit traumseliger Gefühlsschwärmerei, die nur bisweilen durch eine über das Maß des Schönen hinausgreifende komplizierte Rhythmik in Verschwommenheit übergeht.

In betreff seiner schöpferischen Tätigkeit hat Schumann sich in einem an Clara Wieck gerichteten Briefe vom 13. April 1838 folgendermaßen ausgesprochen:

„Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift, und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß. Darum genügen mir auch so wenig[1] Kompositionen, weil sie, abgesehen von allen Mängeln des Handwerks, sich auch in musikalischen Empfindungen der niedrigsten Gattung, in gewöhnlichen lyrischen Ausrufungen herumtreiben. Das Höchste, was hier geleistet wird, reicht noch nicht bis zum Anfang der Art meiner Musik. Jenes kann eine Blume sein, dieses ist das um so viel geistigere Gedicht; jenes ein Trieb der rohen Natur, dieses ein Werk des dichterischen Bewußtseins. Dies alles weiß ich auch nicht während des Komponierens und kömmt erst hinterher — Du wirst wohl wissen, wie ichs meine, die Du auf solcher Höhe der Leiter stehst. Auch kann ich nicht darüber sprechen, wie überhaupt über Musik nur in einzelnen Sätzen, aber ich denke wohl darüber nach —".

Der erste Teil dieser Auslassung ist nicht wörtlich zu nehmen. Betrachtet man darauf hin die bis zum Jahre 1838 entstandenen Werke Schumanns, so gewinnt man die Überzeugung, daß dieselben zumeist durch Motive veranlaßt wurden, welche sein persönliches Interesse, sein eigenes „Ich" betrafen. Man kann sie geradezu als Gelegenheitskompositionen bezeichnen. Ein Anknüpfen an „entfernte Interessen" möchte sich aus ihnen nur zum kleinsten Teil nachweisen lassen. Die Schwierigkeit des Verständnisses so mancher dieser Werke ist zudem in erster Linie offenbar in der höchst subjektiven Eigenartigkeit ihrer Ausdrucksmanier begründet, dann aber auch mit in

[1] Schumann meinte jedenfalls die Kompositionen seiner Mitlebenden.

der formellen Darstellung, welche Schumann damals noch nicht immer völlig zu beherrschen vermochte.

Im Jahre 1849 sprach sich Schumann abermals über seine schöpferische Tätigkeit brieflich aus, und zwar gegen Brendel, dem er schrieb: „Von den Schmerzen und Freuden, die die Zeit bewegen, der Musik zu erzählen, dies fühl' ich, ist mir vor vielen andern zuerteilt worden", hinzufügend, wie stark „seine Musik in der Gegenwart" wurzele, „und ganz etwas anderes" wolle, „als nur Wohlklang und angenehme Unterhaltung".

Allerdings dachte Schumann nicht im entferntesten daran, nach Art der Dutzendkomponisten den Tagesbedürfnissen des Publikums zu dienen. Seine Tonsprache sollte eine begeistigte, beseelte sein, und sie war es in seltenem Maße. Im übrigen ist aber auch das vorstehende Bekenntnis nicht ganz wörtlich zu nehmen. Es kann freilich einem Zweifel nicht unterliegen, daß das Wirken von Künstlern, die auf der Höhe ihrer Zeit stehen, wie eben damals Schumann, mit den in derselben herrschenden geistigen Strömungen als zusammengehörend gedacht werden müsse. Fand nun auch der Pulsschlag des Weltgetriebes in Schumanns Innerem lebhaften Widerhall, so hat es doch seine Schwierigkeiten, das in jedem einzelnen Falle zu erkennen und überzeugend nachzuweisen, denn die Eindrücke des Lebens waren so vollständig, und in einer Weise mit seiner aufs Schärfste ausgeprägten Individualität verschmolzen, daß diese letztere immer prädominierend im Vordergrunde steht. Gar oft sind es eben auch nur seine eigenen „Schmerzen und Freuden", die er musikalisch ausspricht.

Es ist aber ein anderes Moment für die Bedeutung der Tonmuse Schumanns von höchster Wichtigkeit. Man weiß, daß Schumann innerlich ein Mann des Fortschrittes war. In ihm lebte ein starker Neuerungsdrang, der vieles in seinen Schöpfungen erklärt. Dieser ihm eingeborene Trieb dokumentierte sich sogleich mit voller Entschiedenheit in seinen Erstlingswerken, denen freilich noch die künstlerische Vollendung fehlt. Erst einigen, während der Jahre 1837 bis 1840 entstandenen Kompositionen ist die letztere nachzurühmen. In ihnen tritt auf bedeutsame und schöne Art jenes neue, von Schumann in die Musik eingeführte romantische Element hervor, welches ihm einen hervorragenden Platz in der Kunstentwickelung der nachbeethovenschen Periode für alle Zeiten sichert. Damit hatte Schumann einen sicher fundierten Ausgangspunkt für seine weitere schöpferische Tätigkeit

gewonnen, in welcher seine künstlerische Eigenart, und sein künstlerisches Ideal immer mehr zur Entwickelung gelangte. Er wurde dadurch in weiten Kreisen tonangebend, und nicht nur für seine Zeit, sondern auch darüber hinaus.

Es ist bereits bemerkt worden, wie Schumann sich schon frühzeitig angetrieben fühlte, neues zu gestalten, ohne den Stoff formell schon ganz zu beherrschen, und wie er dann auch literarisch für die von ihm genommene Richtung eintrat. Wenn dieses praktisch und theoretisch gleichzeitig betätigte Wirken ihn auch in mancher Beziehung vorwärts brachte, so war dasselbe doch auch wieder hemmend für ein unbefangenes freies Kunstschaffen. Schumann empfand dies im Laufe der Zeit immer deutlicher und beseitigte endlich das angedeutete Dilemma durch den Rücktritt von der zehnjährigen Leitung seiner Musikzeitung, um sich ausschließlich seinem eigentlichen Berufe, der Komposition, hingeben zu können.

Durch sein rastloses Streben hatte er sich inzwischen soweit gefördert, daß er mit voller künstlerischer Einsicht und Beherrschung zu schaffen vermochte. Von da ab gewannen seine Geisteserzeugnisse reellen Wert und positive Bedeutung. Die rühmlich erstrebte und allmählich, wenn auch unter großen Mühen erlangte Meisterschaft zeigt sich zuerst in dem, Schumann eigentümlich angehörenden Phantasiestück, sowie in den liedformartigen Instrumentalsätzen, wie sie uns z. B. in den Kinderszenen entgegentreten. Die für ihn so charakteristischen harmonisch-modulatorischen und rhythmischen Gestaltungen stehen hier nicht mehr so unvermittelt da, wie noch vielfach in seinen ersten Produktionen, sondern einigen sich mit den oft eigenartig reizvollen Melodiebildungen der tondichterischen Idee schon so vollkommen zu einem Ganzen, daß Form und Inhalt einander decken. In der Mehrzahl der Liederkompositionen des Jahres 1840 wiederholt sich diese Erscheinung.

Durch die eigenartig vielseitige Behandlung des Gesangsliedes bewirkte Schumann, gleichwie mit dem Phantasiestück einen Fortschritt. Das Liebeleben hat kein anderer Tonsetzer in so keuschen, innig warmen und hinreißenden Weisen besungen wie er. Auch in anderen Beziehungen steht Schumann hinsichtlich des Liedes unerreicht da, so namentlich in betreff der Nachspiele. In tiefster Durchdringung der Dichtungen weiß er den subtilsten Nüancen derselben gerecht zu werden. Welche fein abgestuften Unterschiede läßt z. B. seine Betonung der Poesie Heines und Eichendorffs er-

kennen! Und zu wie farbenreichen, vom magischen Schimmer der Romantik umflossenen und durchleuchteten Tongebilden seine Phantasie durch den letzteren Dichter begeistert wurde, künden uns beispielsweise Lieder, wie „Schöne Freude“, „Frühlingsrecht“, „Mondnacht“ und „In der Fremde“. Da konnte Schumann mit vollem Recht sagen: „Manchmal ist es mir doch als käme ich auf ganz neue Wege in der Musik“.

Mit den vorstehend erwähnten instrumentalen und vokalen Schöpfungen gab Schumann künstlerische Impulse, deren Tragweite gegenwärtig noch nicht völlig zu ermessen sein dürfte.

Unter den Liedern des Meisters sind auch einige, in denen er den gemeinverständlichen Ton aufs glücklichste getroffen hat. Als solche wären z. B. das liebliche zweistimmige „Wenn ich ein Vöglein wär“ und das reizende „O Sonnenschein“ zu bezeichnen. Sie sind mit noch anderen, hier nicht weiter namhaft gemachten Gesängen, vermöge ihrer leicht faßlichen und eindringlichen Melodik in den weitesten musikalischen Kreisen heimisch geworden, wenn sie auch nicht in dem Sinne populär genannt werden können, wie gewisse in die breitesten Volksschichten eingedrungene Weisen Mozarts und Webers.

Welche Vorstellung Schumann von dem Volkston in der Musik hatte, beweisen seine so benannten Stücke für Pianoforte und Violoncell, op. 102. Die drei ersten derselben enthalten wohl Einzelheiten, die an das volktümliche Element streifen. Abgesehen hiervon handelt es sich in diesem Werke um echte Kunstmusik. Schumanns musikalisches Denken und Empfinden war eben zu kompliziert für das einfach populäre Element.

Nicht so glücklich wie mit seinen Sologesängen war Schumann in betreff seiner Kompositionen a cappella für Männerchor, wie er sie in den Werken 33, 62, 65 und 93 schrieb. Es gelang ihm nicht, den Ton dieser Gattung in so schöner und sachgemäßer Weise zu treffen, wie es Mendelssohn in seinen allgemein beliebten Schöpfungen dieser Art vermocht hat. Im Chorsatz war Schumann vergleichsweise zu seiner anderweiten künstlerischen Darstellungsgabe, einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht besonders stark. Als Ursache hiervon ist wohl zumeist der Umstand anzusehen, daß er erst spät — es geschah in seinem 38. Lebensjahre — zur Chorkomposition kam. Zwar gebot er, wie so viele seiner Instrumentalwerke beweisen, in bedeutendem Maße über ein polyphones Gestaltungsvermögen, welches für den Chorstil von so großer Wichtigkeit ist, aber

dieser beruht doch eben auf wesentlich anderen Voraussetzungen und Bedingungen, und in diese konnte Schumann sich, da ihm durch langjähriges Schaffen seine eigentümliche instrumentale Schreibweise gleichsam zur anderen Natur geworden, nicht mehr gründlich hineinarbeiten. Aber immerhin hat er doch mehrere wirkungsvolle Chöre komponiert, so namentlich in den beiden ersten Teilen von Paradies und Peri und im ersten Akt der Oper Genoveva. Auch der Männerchor „Bist du im Wald gewandelt" aus dem zweiten Teil von „Der Rose Pilgerfahrt" ist sehr schön und ebenso der Chor „Gerettet ist das edle Glied" in der Faustmusik, die höchst kunstvoll aufgebaute Einleitung zum letzten Stück derselben nicht zu vergessen. Die von der normalen Chorbehandlung abweichenden choristischen Tonsätze zu Faust hat Schumann offenbar absichtlich so gestaltet, wie es die in übersinnlicher Sphäre sich bewegende Dichtung bedingt.

Nachdem Schumann in den kleineren Formen der Instrumental- und Vokalmusik Herrschaft, und damit die Fähigkeit erlangt hatte, sein Inneres mit der im künstlerischen Gesetze wurzelnden Freiheit austönen zu lassen, war der Zeitpunkt gekommen, sich auch der größeren, komplizierteren, auf dem Sonatensatz basierenden Instrumentalformen zu bemächtigen. Mit welch günstigem Erfolg es geschah, und wie er diese Formen mit neuem Inhalt zu erfüllen wußte, ist in der vorhergehenden Darstellung erläutert worden. Schumann hat hier Leistungen von bleibendem Kunstwert hingestellt, durch die er zugleich den Beweis lieferte, daß man bei Benutzung der historisch überkommenen Kunstformen durchaus original sein kann, wenn man nur etwas Bedeutendes und Eigenartiges auszusprechen hat.

Kein anderer Tonsetzer der Neuzeit steht dem Geist und der ideellen Richtung Beethovens so nahe wie Schumann in diesen seinen Instrumentalwerken, obwohl er die titanische Kraft und die gewaltigen Steigerungen desselben, einzelne Partien der Manfred-Ouvertüre etwa ausgenommen, nicht erreicht hat. Aber wie Beethovens Musik, ist auch die seinige grunddeutsch und von außerordentlicher Gemütstiefe. Auch die mitunter in Schumanns Kompositionen, namentlich der ersten schöpferischen Periode hervortretenden humoristischen Züge erinnern an den Großmeister der Instrumentalmusik, nur mit der Einschränkung, daß dieses Element bei beiden Tonsetzern eine gänzlich verschiedene Bedeutung hat.

Schumanns Werke fanden mit verhältnismäßig wenigen Aus-

nahmen nicht so schnelle Verbreitung in der musikalischen Welt, wie sie es verdienten, und nur allmählich lernte man in seine eigenartig tiefsinnige und gedankenreiche Tonsprache einzudringen. Bezüglich eines Teiles der in den neun ersten Jahren seiner schöpferischen Tätigkeit entstandenen Kompositionen ist dies begreiflich. Schumann sprach sich selbst darüber folgendermaßen unterm 5. Mai 1843 brieflich gegen Koßmaly aus: „Diese Sachen sind alle nur wenig bekannt geworden, aus natürlichen Gründen: 1) aus inneren der Schwierigkeit in Form und Gehalt, 2) weil ich kein Virtuos bin, der sie öffentlich vortragen könnte, 3) weil ich Redakteur meiner Zeitschrift, in der ich sie nicht erwähnen konnte, 4) weil Fink Redakteur der andern, der sie nicht erwähnen wollte. Es ist aber manches anders geworden. Das Publikum nimmt jetzt, wie ich höre, größeren Anteil an meinen Sachen, auch den älteren — die Kinderszenen und Phantasiestücke, die ich Ihnen leider nicht mitteilen kann, haben sogar ein größeres gefunden. Auch darin hat sich die Zeit verändert; sonst galt es mir gleich, ob man sich um mich bekümmere oder nicht — hat man Frau und Kinder, so wird das ganz anders — man muß ja an die Zukunft denken, man will auch die Früchte seiner Arbeit sehen, nicht die künstlerischen, sondern die prosaischen, die zum Leben gehören, und diese bringt und vermehrt nur der größere Ruf."

Seitdem wuchs die Teilnahme des Publikums an Schumanns Tonschöpfungen von Jahr zu Jahr. Seine Lieder wurden mehr und mehr gesungen, und seine Instrumentalwerke immer häufiger gespielt, auch öffentlich. Unter den Kammermusikstücken erweckte namentlich das Klavierquintett die größten und allgemeinsten Sympathien. Nichtsdestoweniger hegten seine Freunde und Verehrer den Wunsch, daß dem Meister noch eine reichere Anerkennung beschieden sein möchte. Schumann aber, im Bewußtsein des künstlerischen Wertes seiner Kompositionen, freute sich aufrichtig derjenigen Erfolge, welche ihm um jene Zeit beschieden waren. In diesem Sinne schrieb er (18 September 1849) an Brendel: „Überhaupt weiß ich nicht, was man mit der sogenannten Nichtanerkennung will, mit der ich heimgesucht sein soll. Das Gegenteil wird mir oft und in vollem Maße zu teil — und wie oft hat Ihre Zeitschrift die Beweise davon gegeben. Und dann habe ich, wenn auch meine prosaischen, doch sehr überzeugenden in den Verlegern, die ziemlich nach meinen Kompositionen verlangen und sie sehr hoch bezahlen. Ich

spreche nicht gern von derlei Dingen, aber ich kann Ihnen im Vertrauen mitteilen, wie z. B. mein Jugendalbum einen Absatz gefunden, wie wenig oder gar keine Werke der neueren Zeit — dies hab ich vom Verleger selbst — und dasselbe ist mit vielen Liederheften der Fall. Und wo sind die Komponisten, deren Werke alle gleiche Verbreitung fänden? Welch vortreffliches Opus sind die Variationen in D-Moll von Mendelssohn — fragen Sie einmal, ob deren Verbreitung nur ein Viertel so groß ist, als z. B. die Lieder ohne Worte. Und dann, wo ist der allgemein anerkannte Komponist, wo gibt es eine von Allen anerkannte Sacrosanctitas eines Werkes, und wär es des Höchsten! — Freilich hab ich es mir sauer werden lassen, und zwanzig Jahre hindurch, unbekümmert um Lob und Tadel, dem einen Ziele zugestrebt, ein treuer Diener der Kunst zu heißen. Aber ist es denn keine Genugtuung, dann von seinen Arbeiten in der Weise gesprochen zu sehen, wie Sie, wie andere es oft taten? Also wie gesagt, ich bin ganz zufrieden mit der Anerkennung, die mir bisher in immer größerem Maße zuteil geworden. Mit Bornierten, Mittelmäßigen[1] freilich führt der Zufall wohl auch zusammen, um die muß man sich nicht kümmern."

Gleicherweise schrieb Schumann (17. Dezember 1852) an Bruyck nach Wien, daß er sich „freue zu gewahren," wie seine „Musik nach und nach tiefere Wurzeln in Deutschland" schlage, wie auch auswärts; „viele Anzeichen erhalte er davon." Und ein Jahr später sagt er demselben: „Meine Musik verbreitet sich mehr und mehr, auch im Ausland, namentlich Holland und England, und das zu sehen, freut immer den Künstler. Denn nicht das Lob erhebet ihn, sondern die Freude, daß, was er empfunden, harmonisch aus Menschenherzen zurückklingt."

Vollständig kam die Teilnahme für Schumanns Meisterwerke freilich erst nach seinem Dahinscheiden in Fluß: sie wird fortbestehen bis in die fernsten Zeiten, denn es lebt in seinen gelungensten Schöpfungen ein Geist unvergänglicher Art.

[1] Man könnte noch hinzufügen: Mißvergnügten und Übelwollenden.

Das Verhängnis.

In dem vorhergehenden Abschnitt ist dargelegt worden, daß Schumann durch seine produktive Tätigkeit anregend und einflußreich für die neuere Entwickelung der Tonkunst geworden ist. Dies steht fest. Nur die in seinen letzten Lebensjahren entstandenen Schöpfungen sind hiervon auszunehmen. Abgesehen von den nicht geglückten Bestrebungen, neugestaltend auch in größeren Formen zu wirken, sind die Gründe hierfür in dem schärferen Hervortreten seiner Leiden zu suchen. Sein Geist war ermattet, und wenn auch einzelne der, von Mitte 1851 bis Ende 1853 entstandenen Werke teilweise immer noch Bedeutsames und Schönes enthalten, so lassen sie doch nicht nur auffallende Ungleichheit erkennen, sondern meist auch jenen elastischen, lebensfrohen Schwung vermissen, der sich noch in der Es-Dur-Symphonie entschieden geltend macht.

Beängstigende Anzeichen der schrecklichen Krankheit, welcher Schumann schließlich in beklagenswerter Weise zum Opfer fiel, zeigten sich schon vom Jahre 1850 ab. So bezeigte er des öfteren Mißvergnügen über Claras Spiel und erregte sie dadurch sehr, da sie sich die sachliche Unbegründetheit derartiger Verstimmungen nicht verhehlen konnte. Von den durch den langsam fortschreitenden Krankheitsprozeß wenigstens mitbedingten Mängeln seiner Direktion war bereits die Rede. Ferner schrieb Schumann am 11. Juni 1851 (an den Verfasser) „sonst sind wir alle leidlich wohl, ich nur manchmal von nervösen Leiden affiziert, die mich manchmal besorgt machen; so neulich nach Radeckes[1] Orgelspiel, daß ich beinahe ohnmächtig wurde.“ Aber zu einem wirklichen langdauernden sich-Krankfühlen kam es doch erst im Sommer 1852 wieder. Zunächst litt er an anhaltender Schlaflosigkeit. In ihrem Gefolge kamen Depressionszustände, die es Schumann auch unmöglich machten, bei der Erstaufführung des Manfred in Weimar Anfang Juni zugegen zu sein. Weiter stellten sich eigentümliche Erscheinungen ein. Zu denselben gehörte vor allem Schumanns schwerfällige Sprache. Dann auch war es auffallend, daß ihm beim Hören von Musik die Tempi zu schnell erschienen und daß er häufig geradezu langsamere verlangte

[1] Robert Radecke, damals königl. Musikdirektor in Berlin, war besuchsweise in Düsseldorf gewesen.

und danach auch bei seinen Musikaufführungen verfuhr, offenbar, weil er nicht mehr imstande war, einer lebhaften Bewegung zu folgen. Seine körperliche Haltung hatte etwas Gedrücktes, und im Verkehr mit anderen war trotz aller kundgegebenen Freundlichkeit eine gewisse Apathie herauszufühlen. In seinen Briefen aus diesem Jahre erwähnt Schumann des öfteren sein Leiden [1]. An Pohl schrieb er am 27. Dezember: „Ich lag fast die Hälfte dieses Jahres sehr krank darnieder an einer tiefen Nervenverstimmung — Folge vielleicht zu angestrengter Arbeit. Erst seit 5—6 Wochen geht es mir wieder besser". Bei dem an den vier ersten Tagen des August 1852 stattgehabten großen Männergesangfest zu Düsseldorf beteiligte er sich, obgleich er zum Mitdirigenten gewählt worden war, nur mäßig, und zwar unter Aufbietung aller Energie, und die Erschöpfung der geistigen und physischen Kräfte war bei den wenigen von ihm geleiteten Piecen unverkennbar.

Um seinen krankhaften Zustand zu mildern, der sich infolge der eben erwähnten Anstrengungen noch beträchtlich gesteigert hatte, brauchte Schumann damals ärztlicher Verordnung zufolge kalte Rheinbäder; auch ging er auf Anraten seines Arztes gegen Mitte August nach Scheveningen zur Badekur, von der er im September heimkehrte [2]. Sein Befinden erlaubte ihm aber nicht, sogleich den amtlichen Funktionen sich zu unterziehen, weshalb die Leitung der ersten beiden Winterkonzerte auf seinen Wunsch von Julius Tausch übernommen wurde. Endlich erholte er sich wieder so weit, und zwar zum letztenmal in seinem Leben, daß er sich aufs neue, freilich mit immer mehr schwindenden Kräften, seinem Berufe zu widmen vermochte. So dirigierte er, wie gewöhnlich, die Abonnementskonzerte vom dritten ab [3] und ließ es, wie wir schon gesehen haben, auch während des Jahres 1853 an einer Menge schriftlicher Arbeiten nicht fehlen.

Die bedenklichen, im Jahre 1852 schon mehrfach hervortretenden krankhaften Symptome zeigten sich nicht allein wieder im Jahre 1853, sondern es kamen auch neue hinzu. Zunächst war es das sogenannte „Tischrücken", welches Schumann in vollständige Ekstase

[1] Vergl. Briefe, N. F. (2. Aufl.) Nr. 410, 412, 415, 416 u. a.

[2] Ein schon vorher (26. Juni bis 6. Juli) angetretener Erholungsaufenthalt in Godesberg hatte nach einem ersten Anschein von Erfolg Verschlimmerung statt Besserung gebracht und mußte deshalb vorzeitig abgebrochen werden.

[3] Vergl. S. 449.

versetzte und seine Sinne gefangen nahm. Das Tischrücken hat zu jener Zeit, da es die Runde durch die Boudoirs und Teegesellschaften nervöser Damen, ja durch die Studierzimmer ernster Männer machte, allerdings auch manchen besonnenen Kopf irritiert; doch unterscheiden sich diese Vorkommnisse durchaus von der Exaltation, welche Schumann damals ergriffen hatte. Als ich im Mai 1853 mich besuchsweise in Düsseldorf aufhielt und eines Nachmittags in Schumanns Zimmer eintrat, lag er auf dem Sofa und las in einem Buche, welches von dem „Mysterium" des Tischrückens handelte. Auf mein Befragen, was der Inhalt des letzteren sei, erwiderte er mit gehobener, feierlicher Stimme: „Oh! wissen Sie noch nichts vom Tischrücken?" Wohl! sagte ich in scherzendem Tone. Hierauf öffneten sich weit seine für gewöhnlich halb geschlossenen in sich hineinblickenden Augen, die Pupille dehnte sich krampfhaft auseinander und mit eigentümlich geisterhaftem Ausdrucke sagte er unheimlich und langsam: „Die Tische wissen alles". Als ich diesen drohenden Ernst sah, ging ich, um Schumann nicht zu reizen, auf seine Äußerung ein, infolge dessen er sich wieder beruhigte. Dann rief er seine zweite Tochter herbei und fing an, mit ihr und einem kleinen Tische zu experimentieren, wobei er den letzteren auch den Anfang der C-Moll-Symphonie von Beethoven markieren ließ. Die ganze Szene hatte mich aber aufs äußerste erschreckt, und ich erinnere mich genau, daß ich meine Besorgnisse damals sogleich gegen Bekannte äußerte. An Ferd. Hiller schrieb er über seine Experimente 25. April 1853: „Wir haben gestern zum erstenmal Tisch gerückt. Eine wunderbare Kraft! Denke Dir, ich fragte ihn, wie der Rhythmus der zwei ersten Takte der C-Moll-Symphonie wäre! Er zauderte mit der Antwort länger als gewöhnlich — endlich fing er an: 𝄾 ♪ ♪ ♪ | 𝅗𝅥 | — aber erst etwas langsam. Wie ich ihm aber sagte: „aber das Tempo ist schneller, lieber Tisch", beeilte er sich, das richtige Tempo anzuschlagen. Auch frug ich ihn, ob er mir die Zahl angeben könne, die ich mir dächte; er gab richtig drei an. Wir waren alle wie von Wundern umgeben". Und desgleichen unter dem 29. April[1]: „Unsere magnetischen Experimente haben wir wiederholt. Es ist als wäre man von Wundern umgeben".

Dann auch stellten sich zeitweilig Gehörstäuschungen ein, derart, daß Schumann einen Ton unausgesetzt zu hören glaubte, und auch

[1] Briefe, N. F. (2. Aufl.) S. 371.

in nervöser Erregung wirklich hörte, obschon in der ganzen Umgebung nichts, was einem Tone hätte ähnlich sein können, wahrzunehmen war. Der Violinist Ruppert Becker in Frankfurt a. M., später in Dresden, welcher damals in Düsseldorf lebte, berichtete mir, daß er eines Abends mit Schumann zusammen in einem Bierlokale gewesen sei. Plötzlich habe Schumann die zur Hand genommene Zeitung weggelegt und gesagt: „ich kann nicht mehr lesen: ich höre fortwährend A" — eine Sinnestäuschung, die übrigens schon gegen Ende der dreißiger Jahre vorgekommen war. Damals hielt sich H. Truhn in Leipzig auf. Als er eines Tages einen Spaziergang mit Schumann machte, blieb dieser plötzlich stehen und fragte jenen: „Hören Sie auch immer A?"

Dennoch gab man sich der Hoffnung hin, daß es sich hier um vorübergehende Erscheinungen handele. Daß Schumann sich aber mehrenteils in leidendem Zustand befand, ist aus einem im Juli 1853 geschriebenen Briefe[1] ersichtlich, in welchem es heißt: „Auch ich fühle mich noch nicht in meiner vollen Kraft und muß noch alle anstrengenden größeren Arbeiten meiden". Bei dem 1853 in Düsseldorf stattgehabten Musikfeste vermochte er sich auch nur insofern zu beteiligen, als er die Direktion des ersten Festkonzertes, in welchem er noch einen entschiedenen Triumph mit seiner D-Moll-Symphonie feierte, und die Leitung zweier Nummern am dritten Festtage übernahm, was aber unter großer Anstrengung geschah. Daß dieses Arrangement von ihm selbst ausging, bestätigen zwei Briefe an F. Hiller, in denen er den letzteren um Übernahme der anderweitigen Direktion des Festes bat[2].

Als Schumann Ende Juli 1853 besuchsweise in Bonn anwesend war, überfiel ihn eines Morgens nach dem Aufstehen plötzlich ein Zustand, der ihn glauben machte, daß er von einem Nervenschlag befallen sei. Er legte sich wieder zu Bett, und nur mit der größten Mühe konnte ihn der schnell hinzugerufene Arzt, Dr. Kalt, dazu bewegen, aufzustehen und jenen Glauben fahren zu lassen. Der genannte Arzt sprach damals schon entschiedene Befürchtungen über Schumanns Zukunft aus.

Empfand der Meister nun auch die immer mehr und stärker

---

[1] An Stracerjan. In den Briefen N. F. unvollständig mitgeteilt.

[2] Briefe, N. F. (2. Aufl.) S. 370, 371. — Zu diesem Musikfest hatte der Meister die „Festouvertüre" (op. 123) komponiert, sie wurde auch zum Schluß des dritten Konzerttages aufgeführt, doch nicht ganz mit dem erhofften Erfolg.

hervortretenden pathologischen Zustände schwer genug, so blieb ihm doch die Grundursache davon glücklicherweise verhüllt. Vermöge der ihm eigenen Geistesenergie hielt er sich noch aufrecht. Offenbar erschienen ihm auch seine Krankheitssymptome nicht geradezu gefährlich, da er noch im November des Jahres 1853 ernstlich daran dachte, die ihm unerträglich gewordene Düsseldorfer Position mit einer anderen zu vertauschen. Sein Augenmerk hatte er dabei auf Wien gerichtet. Diese Stadt erschien ihm aufs neue als begehrenswerter Wohnort, obwohl er von dem dortigen Kunsttreiben keineswegs erbaut war. Gegen Hebbel sprach er sich brieflich (23. Juli 1853) darüber folgendermaßen aus: „Es ist dort, so viel ich weiß, keine eigentliche musikalische Strömung, es verläuft alles in Partei- und Cliquenwesen und fehlt ein Meister, der die Guten um sich versammelt. Dazu muß man dort oft viel schlechte Musik hören, und das ist das schlimmste". Schon im vorhergehenden Jahre sagte er in einem Brief an Bruyck: „Was Sie mir über Wien schreiben, war mir schon von früher her bekannt. Und doch zieht es einem immer wieder dahin, als ob die Geister der geschiedenen großen Meister noch sichtbar wären, als ob es die eigentliche musikalische Heimat Deutschlands wäre. Daher ist es auch nicht unmöglich, daß wir wieder einmal Wien besuchen; ich habe die größte Lust dazu". Um dieselbe Zeit äußerte er in Düsseldorf einmal: Wien sei der Ort seiner Sehnsucht geblieben; es sei doch die allermusikalischste Stadt, die es überhaupt gebe. Aber um dies behaupten zu können, müsse man wenigstens ein halbes Jahr dort gelebt haben.

Den Gedanken an Wien trug Schumann auch weiterhin mit sich herum. Im Dezember desselben Jahres schrieb er an Bruyck: „Nach Wien möchte ich gern, wenn sich dort irgendwie ein Dirigentenwirkungskreis vorfände. Dies hängt aber, wie überall, an tausend Ketten. Der Zufall fügt es oft noch am schnellsten". Anfangs November 1853, also etwa drei Monate vor Eintritt der schrecklichen Katastrophe, welche ihn seiner Familie und der Kunstwelt für immer entriß, machte er Joachim im Vertrauen folgende Mitteilung: „Wir gehen heute nach Bonn und in etwa zwölf Tagen nach Holland — und, um noch etwas Ernstes hinzuzufügen, bald von Düsseldorf ganz fort. Es hat sich entschieden, was ich längst im Sinne hatte. ... Ich habe (obwohl durch dritte Hand) einen Antrag[1],

[1] Angeblich aus Wien. Im Widerspruch dazu steht, daß Schumann in

wohin überzusiedeln längst mein und meiner Frau Wunsch war". Wir würden dann freilich weit auseinander kommen. Wir bleiben indes noch bis Juli hier"; und an Debrois van Bruyck schrieb er bald darauf: „Es ist vielleicht bald eine Zeit nahe, wo wir uns persönlich näher kommen werden. Wir wollen uns den übernächsten Winter (von 1854 zu 1855) frei machen und gedenken auch eine Zeitlang in Wien zu bleiben. Die kleinstädtischen Verhältnisse sagen uns nicht mehr zu; es wiederholt sich alles wie im Kreise; auch sind die Mittel und Kräfte immer dieselben. Da wollen wir uns dann befreien und einmal andere Luft einatmen. Liegt auch noch ein ziemlicher Zeitraum dazwischen, so wollte ich Ihnen doch auch unser Vorhaben nicht verschweigen, natürlich mit der Bitte, erst wenn es sich fest entschieden hat, davon gegen Dritte zu sprechen".

Die von Schumann entworfenen Zukunftspläne sollten nicht mehr in Erfüllung gehen. —

Der Schluß des Jahres 1853 brachte für Schumann noch zwei freudige Ereignisse — die letzten, welche er überhaupt erlebte. Das eine derselben fällt in den Monat Oktober und betrifft die Begegnung mit Johannes Brahms, den er alsbald durch ein enthusiastisches Bekenntnis in den Spalten seiner ehemaligen Zeitung[1] der musikalischen Welt als jenen Künstler zuführte, welcher „den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen sei".

Der Verkehr mit Brahms wirkte geradezu faszinierend auf Schumann: noch einmal loderte seine Lebensflamme in höchster Erregung empor. Dies geht nicht allein aus seinen damals an verschiedene Personen gerichteten Briefen hervor, sondern auch aus der Tatsache, daß er im Verein mit Brahms und Alb. Dietrich, welcher zu jener Zeit in Düsseldorf lebte, eine Sonate für Klavier und Violine komponierte, deren zweiter und vierter Satz von ihm herrührt, während Dietrich das erste und Brahms (mit der Unterschrift Johannes Kreisler junior) das dritte Stück dazu lieferte[2]. Mit dieser Komposition sollte Joachim, dessen Mitwirkung im Düsseldorfer Abonnementkonzert am 27. Oktober bevorstand, überrascht werden, was

---

einer Zuschrift an Debrois van Bruyck bemerkt, wie er auch gedenke, „eine Zeitlang" in Wien zu bleiben, wenn er von Düsseldorf fortgehen werde.

[1] S. Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 39, S. 185 u. Ges. Schr. (Aufl. IV.) Bd. 2, S. 484.

[2] Diese Komposition ist unveröffentlicht geblieben.

durch Schumanns Worte auf dem Titelblatt: „In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate Robert Schumann, Albrecht Dietrich und Johannes Brahms“ bezeugt ist[1].

Das zweite freudige Erlebnis jener bewegten Tage war für Schumann eine am 24. November mit seiner Gattin nach Holland unternommene Kunstreise, die einem Triumphzuge glich. „Wir hatten eine Musikfahrt nach den Niederlanden unternommen, die vom Anfang bis zum Schluß von guten Glücksgenien begleitet war. In allen Städten wurden wir mit Freuden, ja mit vielen Ehren bewillkommnet. Ich habe zu meiner Verwunderung gesehen, wie meine Musik in Holland beinahe heimischer ist, als im Vaterland. Überall waren große Aufführungen der Symphonien, gerade der schwierigsten, der 2. und 3., im Haag auch mir die Rose vorbereitet“, schrieb er an Strackerjan und an Joachim: „wir sind überall mit vieler Freude bewillkommt worden, ja mit großen Ehren. Meine liebe Frau war manchmal leidend, aber nicht am Klavier; ich habe sie nie so spielen hören. Das holländische Publikum ist das enthusiastischste, die Bildung im ganzen dem Besten zugewendet. Überall hört man neben den alten Meistern auch die neuen. So fand ich in den Hauptstädten Aufführungen meiner Kompositionen vorbereitet (der 3. Symphonie in Rotterdam und Utrecht, der 2. im Haag und Amsterdam, auch der Rose im Haag), daß ich mich nur hinzustellen brauchte, um sie zu dirigieren“.

Schumann befand sich während dieser ganzen Zeit in glücklicher, gehobener Stimmung, wie auch aus obigen Briefzitaten hervorgeht. Und zwar hatte dieselbe mit geringen Unterbrechungen schon seit den ersten Monaten des Jahres — nach der langen Krankheitsperiode 1852 — angehalten und war selbst durch den früher berichteten Zusammenstoß mit der Konzertvereinsleitung nicht dauernd erschüttert worden. Daß es an objektiv sehr beunruhigenden Zeichen dabei nicht fehlte, beweist das erwähnte Ereignis[2] aus dem Sommer 1853 in Bonn. Auch nach der Rückkehr aus Holland, die am 22. Dezember erfolgte, hielt dieser Zustand noch gegen zwei Monate, bis zum 10. Februar an.

In diese Zeit fällt ein letzter Ausflug des Künstlerpaares, der

[1] Die Tagebuchaufzeichnungen jener Tage bei Litzmann, II, S. 280—285. — Vergl. auch Kalbecks Brahmsbiographie, Bd. I.

[2] Vergl. S. 487.

sie nach Hannover führte und von Mitte bis Ende Januar währte. Man fühlte sich an dem kunstsinnigen Hofe, wo Clara zweimal spielte, sehr wohl, das erneute Zusammentreffen mit Joachim und Brahms wurde reich genossen, in einem Abonnementkonzert kam Beethovens Es-Dur-Konzert, von Clara gespielt, und Schumanns letzte Symphonie, sowie die Phantasie für Violine zur Aufführung. Joachim spielte und dirigierte.

Mit Ausnahme dieses Ausfluges lebte Schumann während des Januar und bis zur Katastrophe des Februar im Kreise seiner Familie durchaus still und zurückgezogen. Während dieser Zeit beschäftigte ihn die völlige Fertigstellung seiner „Gesammelten Schriften" für den Druck, die er übrigens schon im vorhergehenden Jahre geordnet und der Firma Breitkopf und Härtel mit folgenden an Dr. Härtel gerichteten Zeilen zur Herausgabe offeriert hatte: „Ich kam vor einiger Zeit ins Lesen alter Jahrgänge meiner musikalischen Zeitschrift. Das ganze Leben bis zur Zeit, wo Mendelssohn in höchster Blüte wirkte, entfaltete sich immer reicher vor mir. Da fuhr es mir in den Sinn: ich wollte die zerstreuten Blätter, die ein lebendiges Spiegelbild jener bewegten Zeit geben, die auch manchem jüngeren Künstler lehrreiche Winke geben über Selbsterfahrenes und Erlebtes, in ein ganzes Buch sammeln zum Andenken an jene Zeit, wie auch an mich selbst. Schnell machte ich mich an die Arbeit, die eine bedeutende wurde wegen der großen Anhäufung des Materials. Nun habe ich sie so ziemlich beendet, kann das Ganze überschauen.

Es würden nach meiner Schätzung etwa zwei Bände, jeder zu 25—28 Druckbogen werden. In der Beilage finden Sie den Titel, wie eine Inhaltsanzeige ..... Auch wünsche ich diese Form der Herausgabe meiner jetzigen Künstlerstellung nach.

Nun bitte ich Sie, geehrter Herr Doktor, meinen Antrag in Erwägung zu ziehen".

Härtels reflektierten nicht auf Schumanns „Gesammelte Schriften". Schumann bot dieselben nun dem Verlagsbuchhändler Georg Wiegand an, der sie gegen ein Honorar von 300 Mark ankaufte und edierte. Im Jahre 1883 übernahm den Verlag aber die Firma Breitkopf und Härtel, welche 1893 die vierte Auflage davon veranstaltete.

Eine andere Arbeit, welche Schumann anfangs 1854 gleichfalls in Anspruch nahm, war der von ihm intendierte „Dichtergarten". Die Idee dazu, nach welcher es galt, möglichst alles, was von der ältesten bis auf die neueste Zeit in den Werken namhafter Dichter

gelegentlich über Musik sich findet, zusammenzustellen, hatte Schumann bereits in früheren Jahren gefaßt, und zu dem Zweck die Shakespeareschen und Jean Paulschen Schriften exzerpiert. Jetzt stand er im Begriff, dasselbe noch in Bezug auf die Bibel, so wie der griechischen und lateinischen Klassiker zu tun. „In der Zeit, so schrieb er (6. Februar 1854) an Joachim, hab ich immer wieder an meinem Garten gearbeitet. Er wird immer stattlicher; auch Wegweiser habe ich hier und da hingesetzt, daß man sich nicht verirrt, d. h. aufklärenden Text. Jetzt bin ich in die uralte Vergangenheit gekommen, in Homer und das Griechentum. Namentlich in Plato habe ich herrliche Stellen entdeckt". Diese Arbeit mochte für Schumann insofern um so anstrengender gewesen sein, als er seit seiner Schul- und Studienzeit die toten Sprachen gänzlich vernachlässigt hatte. Er sollte aber das Begonnene nicht mehr vollenden, denn es traten die, in den vorhergehenden Jahren schon bemerkbar gewordenen krankhaften Erscheinungen nicht nur mit erneuerter Heftigkeit auf, sondern steigerten sich auch schnell bis zu einem solchen Grade, daß jener unheilvolle, geistesumnachtete Zustand, von dem Schumann nicht wieder genas, alsbald die Oberhand gewann.

Zunächst zeigten sich, in der Nacht vom 10. auf den 11. Februar beginnend, die Gehörstäuschungen wieder. Schumann glaubte einen Ton zu hören, der ihn unablässig verfolgte, ein Ton, aus dem sich allmählich Harmonien, ja ganze Tonstücke entwickelten. Endlich traten auch Geisterstimmen hinzu, die bald in versöhnendem, bald in verfolgendem, vorwurfsvollem Tone ihm Zuflüsterungen machten und ihm während der letzten vierzehn Tage seiner leidensvollen Düsseldorfer Existenz selbst die Nachtruhe raubten. Am 17. in der Nacht verließ er plötzlich seine Ruhestätte und forderte Licht, indem er äußerte, daß Fr. Schubert und Mendelssohn ihm ein Thema gesandt hätten, welches er sogleich aufschreiben müsse, was denn auch trotz aller Gegenvorstellungen seiner Gattin geschah. Über dieses Thema[1] setzte er noch fünf Variationen für das Pianoforte. Eine derselben wurde jedoch erst nach der Katastrophe des 27. Februar an einem der auf dieselbe folgenden Tage von ihm beendigt. Es war seine letzte Komposition.

[1] Das Thema ist in dem von Brahms 1893 herausgegebenen Supplement der Gesamtausgabe von Schumanns Werken (Breitkopf und Härtel) als letztes Stück enthalten. Die dazu gehörenden Variationen sind unveröffentlicht geblieben.

Unter den Gedanken, die ihn beschäftigten, war auch der, in eine Heilanstalt zu gehen, um sich der Pflege eines Arztes gänzlich zu übergeben, denn „zu Hause könne er nicht wieder genesen", wie er mit Überzeugung aussprach. In einem solchen Augenblicke verlangte er einen Wagen, ordnete seine Papiere, seine Kompositionen, und machte sich zum Abschied fertig. Er fühlte seinen Zustand klar, und namentlich, wenn heftig aufgeregte Momente herankamen, bat er, ihm fern zu bleiben. Seine tief bekümmerte Gattin bot alles auf, um durch Zureden die Trug- und Wahnbilder, welche in Schumanns überreizter Phantasie unaufhörlich sich kreuzten, zu verscheuchen. Kaum war dies aber gelungen, so stellte sich im nächsten Augenblick ein neues Phantom seinen wirren Sinnen dar. Zu wiederholten Malen äußerte er auch, daß er ein Sünder sei, und die Liebe der Menschen nicht verdiene. In dieser Weise häuften sich die Leiden des unglücklichen Meisters, bis nach etwa vierzehn Tagen der geistige Widerstand, welchen Schumann momentan noch seinem Zustande entgegenzusetzen gewußt hatte, endlich erschöpft war, und die innere Angst ihn zu einem Schritt der Verzweiflung trieb.

Es war am Fastnachtsmontag, den 27. Februar 1854, als Schumann in der Mittagsstunde den Besuch seines Arztes, des Sanitätsrats Dr. Hasenclever, sowie des Kunstgenossen Albert Dietrich empfing. Man setzte sich gemeinschaftlich. Während des Gespräches, welches aufgenommen worden, verließ Schumann, ohne ein Wort zu sagen, das Zimmer. Man glaubte, er werde zurückkehren, und als dies nach einem gewissen Zeitraume nicht geschehen war, entfernte seine Gattin sich, um nach ihm zu sehen. Er war im Hause nicht zu finden. Die anwesenden Freunde eilten sofort auf die Straße, um den Vermißten zu suchen, — vergeblich! Er war im Negligée und ohne Kopfbedeckung in aller Stille aus dem Hause nach der Rheinbrücke gegangen, und hatte durch einen Sturz von derselben in den Strom seinem qualvollen Zustande ein Ende zu machen versucht[1]. Die anwesenden, in einem Kahne ihm sogleich nacheilenden Schifferknechte zogen ihn wieder aus den Fluten. Sein Leben war gerettet, aber welch ein trostloses! Vorübergehende erkannten den unglücklichen Meister, so daß er nach seiner Behausung getragen werden konnte. Seine Gattin, die der größten Schonung

[1] Seinen Trauring hatte er vorher in den Strom geworfen. In seinen Notizen fand sich folgender Satz: „Liebe Clara, ich werfe meinen Trauring in den Rhein, tue Du dasselbe, beide Ringe werden alsdann sich vereinigen".

bedurfte, ließ sich durch Zureden verhindern, ihn in seinem traurigen, beklagenswerten Zustande zu sehen[1]. Ein zweiter Arzt wurde zu Hilfe gerufen, denn inzwischen trat ein Paroxismus ein, der mit herabgestimmten Zuständen wechselte. Schumann mußte fortwährend bewacht werden.

Die Ärzte erkannten die dringliche Notwendigkeit, den Kranken in andere Umgebungen zu bringen, überhaupt ihm unausgesetzte Beaufsichtigung und Pflege angedeihen zu lassen, auch drang Schumann selbst noch mehrfach darauf, und so wurde im Einverständnis mit seiner Gattin beschlossen, ihn der Privatheilanstalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn zu übergeben. Dr. Hasenclever übernahm es in treuer, freundschaftlicher Hingebung, diesen Beschluß auszuführen, und geleitete unter Hinzuziehung zweier Wärter den Patienten in einem Wagen am Morgen des 4. März nach seinem Bestimmungsorte, den man am Abend desselben Tages erreichte.

Bald nach der Ankunft in Endenich besserte sich Schumanns Zustand, obwohl er eine Zeitlang noch sehr schwankend blieb, ein wenig. Die Berichte der Ärzte an Clara verschwiegen zunächst schonend, was ihnen kein Geheimnis war: daß an keine definitive Besserung, geschweige Heilung, zu denken sei.

Im August war Schumann äußerlich soweit wiederhergestellt, daß er Spaziergänge unternehmen konnte. Er besuchte den nahegelegenen botanischen Garten in Poppelsdorf, besichtigte die im dortigen Schloß aufgestellten naturwissenschaftlichen Sammlungen, seine Lieblingsziele jedoch waren der alte Zoll in Bonn mit seinem schönen Blick auf Rhein und Siebengebirge sowie der Münsterplatz mit dem romanischen Münster und der Statue Beethovens. Am 18. September schrieb er an seine Frau: „Eben komme ich von Bonn zurück, immer Beethovens Statue besuchend und von ihr entzückt. Wie ich vor ihr stand, erklang die Orgel in der Münsterkirche".

Schumann hatte in den ersten Monaten kein einzigesmal Claras Erwähnung getan, was diese, obwohl es sich um die unberechenbaren Zustände eines geistig Schwerkranken handelte, begreiflicherweise viele bittere Tränen gekostet hatte. An seinem Hochzeitstage jedoch, dem 12. September, äußerte er den Wunsch, einmal von ihr zu hören. Auf Claras sofort abgegangenen Brief antwortete er schon am 14. September und stand von da ab einige Zeit mit ihr in Briefwechsel.

[1] Vergl. Litzmann, II, S. 300.

Es ist kaum wohlgetan, näher auf den Inhalt dieser Briefe einzugehen[1]. Sie machen, wenn man sie auf sich wirken läßt, einen eigenen, unbeschreiblich ergreifenden Eindruck. Eine halbverschleierte Vergangenheit blickt wehmütig hervor, von der der Schreibende durch unsichtbare Mauern getrennt ist; es sind verblaßte träumerische Erinnerungen an ein volles Leben, das einmal war und nie wiederkehren wird. Denn keine Regung findet sich darin, die auf eine Zukunft deutet, kaum ein müdes Interesse an der Gegenwart. Einiges daraus sei als Probe im Auszug mitgeteilt.

Endenich, den 14. September 1854.

Wie freute ich mich, geliebte Clara, Deine Schriftzüge zu erkennen; habe Dank, daß Du gerade an solchem Tage schriebst und Du und die lieben Kinder sich meiner noch in alter Liebe erinnern. Grüße und küsse die Kleinen. O könnt ich Euch einmal sehen und sprechen, aber der Weg ist doch zu weit. So viel möchte ich von Dir erfahren, wie Dein Leben überhaupt ist, wo Ihr wohnt, und ob Du noch so herrlich spielst wie sonst, ob .... (folgt noch eine Reihe ähnlicher Fragen) .... Hast Du noch alle an Dich von mir geschriebenen Briefe und die Liebeszeilen, die ich Dir von Wien nach Paris schickte[2]? Könntest Du mir vielleicht etwas Interessantes schicken, vielleicht die Gedichte von Scherenberg, einige ältere Bände meiner Zeitschrift und die musikalischen Haus- und Lebensregeln. Dann fehlt es mir sehr an Notenpapier, da ich manchmal etwas an Musik aufschreiben möchte. Mein Leben ist sehr einfach ..... O wie gern möchte ich Dein wundervolles Spiel einmal hören! War es ein Traum, daß wir im vorigen Winter in Holland waren und daß Du überall so glänzend aufgenommen, namentlich in Rotterdam, und uns ein Fackelzug gebracht wurde ....."

Vier Tage später schreibt er, in Erinnerungen sich ergehend und verlierend: „Nun möchte ich Dich an manches erinnern, an vergangene selige Zeiten, an unsre Reise nach der Schweiz, an Heidelberg, an Lausanne, an Vevey, an Chamouny, dann an unsre Reise in den Haag, wo Du das Erstaunlichste leistetest, dann an die nach Antwerpen und Brüssel, dann an das Musikfest in Düsseldorf ....." — — —

---

[1] Größtenteils abgedruckt in Briefe, N. F. (2. Aufl.) S. 397 ff.

[2] Gemeint sind die S. 248 erwähnten und teilweise abgedruckten Gedichtchen. Auf eine abermalige wörtlich gleichlautende Anfrage im nächsten Brief sandte Clara ihm eine Abschrift derselben, die ihn sehr erfreute.

Am 5. Mai des folgenden Jahres erhielt Clara die letzten Zeilen ihres Mannes. Nach einer kurzen halben Unterbrechung, die besonders im Frühjahr 1855 hervortrat, war es wieder dunkel in Schumanns Seele geworden, diesmal für immer.

In jener Frühjahrszeit 1855 war er, wie Briefe an Joachim und Brahms aus dem März zeigen, wieder mehr empfänglich für die Außenwelt geworden, beschäftigte sich mit den Kompositionen beider und erging sich in begeistertem Lobe besonders der Brahmsschen Werke. „So komm ich tiefer in des Johannes Musik. Die erste Sonate als erstes erschienenes Werk war eines, wie es noch nie vorkam, und alle vier Sätze ein Ganzes" (an Joachim). „Ich lebe in Ihrer Musik, daß ich sie vom Blatte halbweg gleich, einen Satz nach dem andern, spielen kann. Dem bring ich Dankopfer. Gleich der Anfang, das pp., der ganze Satz — so gab es noch nie einen". (An Brahms).

Auch an Weggang von Endenich dachte er in dieser Zeit. „Ganz fort von hier!" schrieb er am 11. März an Brahms. „Über ein Jahr seit dem 4. März 1854 ganz dieselbe Lebensweise, und dieselbe Aussicht nach Bonn. Wo anders hin! Überlegt es Euch! Benrat ist zu nah, aber Deutz vielleicht, oder Mühlheim".

Selbst leichtere Arbeiten konnte er vornehmen, unter denen u. a. eine Pianofortebegleitung zu Paganinis Violinkapricen namhaft zu machen ist. Aber die Hoffnungen teilnehmender Freunde und vor allem seiner Gattin, die sich an solche scheinbare Besserung knüpften, wurden schnell und unwiederbringlich zunichte[1].

Schließlich empfing Schumann um dieselbe Zeit auch Besuche, zuerst im Dezember einen von Joachim, dem weiterhin solche von Brahms und Bettina von Arnim folgten. Zunächst schienen diese Unterbrechungen günstig einzuwirken, da sie weiterhin jedoch von Zuständen großer Aufregung gefolgt wurden, mußten sie wieder aufgegeben werden.

Es erscheint nicht angemessen, das traurige Bild von Schumanns Krankheit durch Anführung von weiteren Einzelheiten zu vervollständigen. Nur eine dahin gehörige Mitteilung will ich mir an dieser Stelle noch erlauben. Ehe ich im Sommer 1855 Bonn verließ, ging ich in Begleitung meines gerade besuchsweise anwesenden

[1] Vergl. auch die S. 507 ff. mitgeteilte Beschreibung von Schumanns Krankheitsverlauf von Sanitätsrat Richarz, wo jene scheinbare Besserung und ihre wahrscheinliche Ursache besprochen ist.

Freundes Otto v. Königslöw noch einmal nach Endenich, um Erkundigungen über das Befinden des verehrten Meisters einzuziehen, wie ich es vorher schon häufig getan hatte. Schumann saß gerade am Klavier, welches man ihm auf seinen Wunsch hatte hinstellen lassen, und phantasierte. Wir konnten ihn lange und ungestört durch eine Öffnung in der Tür beobachten. Da war es denn herzzerschneidend, den edlen, großen Mann in voller Gebrochenheit seiner geistigen und physischen Kräfte sehen zu müssen, jenen Meister, dem die Kunst so vieles Schöne verdankt, der in unablässigem Eifer dem Höchsten sein stilles, aber tatenreiches Leben gewidmet hatte. Das Spiel war ungenießbar. Es machte den Eindruck, als ob die Kraft, von welcher es ausging, vollständig gelähmt war.

Am 10. September 1855 erhielt Schumanns Gattin eine Mitteilung des leitenden Arztes, die ihr jede Hoffnung auf eine Wiederherstellung Schumanns benahm. Etwas über dreiviertel Jahre später (23. Juli 1856) wurde sie nach Endenich berufen, weil es zu Ende zu gehen schien. Als sie jedoch ankam, war der Zustand nicht mehr unmittelbar bedrohlich. Ohne ihren Gatten gesehen zu haben, reiste sie wieder ab, kam jedoch, von einem unbezwinglichen Gefühl getrieben, bereits am 27. zurück — zur rechten Zeit gerade, ihn sterben zu sehen.

Es war am übernächsten Tage, daß der Todesengel das müde Haupt des Dulders berührte. In Claras Tagebuch heißt es: „Dienstag, den 29. (Juli 1856), sollte er befreit werden von seinen Leiden — nachmittag 4 Uhr entschlief er sanft. Seine letzten Stunden waren ruhig, und so schlief er auch ganz unbemerkt ein, niemand war in dem Augenblick bei ihm. Ich sah ihn erst eine halbe Stunde später ....."

Die sterbliche Hülle des verewigten Meisters wurde am 31. Juli nach Bonn gebracht, von dort aus abends 7 Uhr durch die Stadt unter dem Zuströmen des Volkes, welches fühlen mochte, daß es einem ungewöhnlichen Toten gelte, nach dem vorm Sternentor befindlichen Friedhof geleitet, und hier unter priesterlicher Einsegnung ins Grab gesenkt. Von Freunden gaben Joachim, Brahms und Hiller dem Toten das Geleit.

Frau Schumann, durch die schweren, vom Geschick ihr auferlegten Prüfungen in die schmerzvollste Trauer versetzt, gab später ihr Düsseldorfer Domizil auf, ließ sich 1863 in Baden-Baden nieder, wählte dann für einige Zeit Berlin zu ihrem Wohnsitz, nahm auch

allmählich wieder ihre rühmliche künstlerische Wirksamkeit auf, und folgte weiterhin dem an sie ergangenen Rufe an das Hochsche Konservatorium in Frankfurt am Main, welchem Institute sie ihre hochgeschätzte Lehrkraft von 1878—1892 widmete. Vier Jahre später beschloß sie infolge eines Schlaganfalles nach einem rastlos tatenreichen Leben ihre irdische Laufbahn, und am ersten Pfingsttage (24. Mai 1896) erfolgte ihre feierliche Bestattung auf dem Bonner Friedhofe in jener geweihten Gruft, welche die Gebeine ihres verklärten Gatten umschließt.

Schon frühzeitig hatte ein Bonner Verehrer des großen Tondichters die Idee angeregt, auf der Ruhestätte R. Schumanns ein Denkmal zu errichten. Lange Zeit verging indessen, ohne daß sich eine gegründete Aussicht zur Verwirklichung dieses Gedankens eröffnet hätte. Endlich wurde im Jahr 1872 der Plan gefaßt, eine musikalische Gedächtnisfeier des Meisters nach Art der im Jahr 1871 zu Bonn begangenen Säkularfeier Beethovens zu veranstalten, und aus deren Erträgen das beabsichtigte Monument zu beschaffen. Infolgedessen fand 1873 in den Tagen des 17., 18. und 19. August zu Bonn in Gegenwart zahlreicher, aus allen deutschen Gauen und sogar aus dem Auslande herzugekommener Freunde und Verehrer der Schumannschen Tonmuse, eine „Schumannfeier" statt, die ebenso erhebend, wie herzerfreuend war. Bei derselben gelangten ausschließlich Werke des Meisters zur Aufführung.

Es wurden am ersten der drei genannten Tage: die D-Moll-Symphonie und „Paradies und Peri", und am zweiten: Ouvertüre zu „Manfred", Konzert (A-Moll) für Pianoforte, „Nachtlied" für Chor und Orchester, Symphonie (Nr. II, C-Dur) und die dritte Abteilung der Szenen aus Goethes „Faust" zur Darstellung gebracht. In der am dritten Tage veranstalteten Matinee für Kammermusik kamen zu Gehör: das Streichquartett (op. 40, Nr. 3), die Variationen für zwei Pianoforte (op. 46), das Klavierquintett (op. 44) und folgende Lieder: „Stille Tränen", „Aufträge", der „Spielmann", „Wanderlied", „Wehmut", „Sonntags am Rhein", sowie die Ballade „die Löwenbraut".

Die artistische Leitung der Aufführungen an den ersten beiden Tagen befand sich in den Händen Jos. Joachims und des Verfassers dieser Blätter.

Unter den ausübenden Künstlern, welche durch ihre wertvolle Unterstützung die selten schöne Feier mit zu verherrlichen bestrebt

waren, verlieh vor allem Clara Schumann, die Gattin des verklärten Meisters, dem Feste einen besonders bedeutungsvollen Schmuck, was denn auch in vollkommener Würdigung seitens des zahlreich anwesenden Publikums zu einer ergreifenden Ovation für die edle Frau Veranlassung gab. Als Gesangssolisten waren dabei tätig: die Damen Marie Wilt, Marie Sartorius und Amalie Joachim, so wie die Herren Franz Diener, Julius Stockhausen und Adolph Schulze. Die Herren Ludwig Straus und Otto v. Königslöw fungierten als Konzertmeister an der Spitze des mit größter Sorgsamkeit ausgewählten Orchesters, welches im ganzen 111 Mitwirkende zählte. Der Chor, durch die besten Gesangskräfte der Nachbarstädte verstärkt, bestand aus nahe an 400 Personen.

Bei der Matinee für Kammermusik waren außer den schon genannten ausübenden künstlerischen Kräften noch mitwirkend tätig: Jos. Joachim und die Herren Lindner und Müller (die beiden letzteren alternierend beim Violoncell), so wie Herr Rudorf (Pianoforte).

Der materielle Erfolg dieser drei Aufführungen ergab einen bedeutenden Fond, welcher nicht allein durch den reichen Ertrag eines, weiterhin zu Bonn noch veranstalteten, und von J. Joachim in uneigennützigster Weise unterstützten Konzertes, sondern auch durch namhafte Beiträge der Herren J. Stockhausen und Baron Senfft v. Pillsach vervollständigt wurde. Inzwischen war A. Donndorf in Stuttgart mit der Ausführung des Denkmales beauftragt worden, und jetzt steht auf dem Grabe des Meisters ein seiner würdiges Monument mit der Inschrift:

Dem großen Tondichter
von seinen Freunden und Verehrern errichtet
am 2. Mai 1880.

Robert Schumann war von stattlicher und fast großer Statur. Seine Körperhaltung hatte in gesunden Tagen etwas Gehobenes, Vornehmes, Ruhe- und Würdevolles, wogegen sein Gang gewöhnlich langsam, leise auftretend, und wie ein wenig bequem hinschleifend war. Im Hause trug er gewöhnlich Filzschuhe. Nicht selten ging er in seinem Zimmer ohne alle äußere Veranlassung auf den Fußspitzen[1]. Das Auge war meist gesenkt, halb geschlossen, und belebte sich nur im Verkehr mit Näherbefreundeten, dann aber in wohltuendster Weise. Die Gesichtsbildung machte im ganzen einen angenehmen Eindruck. Der fein geschnittene Mund, meist etwas vorgeschoben, und wie zum Pfeifen zugespitzt, war nächst dem Auge die anziehendste Partie seines vollen, runden, ziemlich lebhaft gefärbten Antlitzes. Über der stumpfen Nase erhob sich eine gewölbte Stirn die an den Schläfen merklich in die Breite ging. Überhaupt hatte sein, von dunkelbraunem, vollem und ziemlich langem Haar bedecktes Haupt etwas Derbes, durchaus Kräftiges. Der Ausdruck seiner Physiognomie war bei einer gewissen Geschlossenheit der Züge für gewöhnlich ein gleichmäßig mildernster und wohlwollender. Das reiche Seelenleben spiegelte sich in derselben keineswegs lebendig ab. Wenn Schumann die freundliche, zutrauliche Miene annahm, was indessen nicht zu häufig geschah, so konnte er geradezu bestechend auf seine Umgebung wirken.

Beim Stehen — langes Stehen wurde ihm leicht lästig — hatte er entweder beide Hände auf dem Rücken, oder doch eine Hand, während er mit der andern das Haar an der Seite, den Mund oder das Kinn nachdenklich strich. Saß oder lag er unbeschäftigt, so ließ er oft die aufgerichteten Finger beider Hände gegeneinander spielen.

Die Art seines Verkehrs mit andern war sehr einfach. Er sprach meist eben wenig oder gar nicht, selbst wenn er um etwas befragt wurde, oder doch nur in abgebrochenen Äußerungen, die indes stets seine Denktätigkeit bei einem angeregten Gegenstande verrieten. Eine manirierte Absichtlichkeit war hierin nicht zu suchen. Seine Art zu reden erschien großenteils wie ein Fürsichhinsprechen,

[1] Ich kann hier natürlich nur von den letzten Lebensjahren, während welcher ich Schumann näher gekannt, sprechen.

um so mehr, da er sein Organ dabei nur schwach und tonlos gebrauchte. Über gewöhnliche, alltägliche Dinge und Erscheinungen des Lebens verstand er sich durchaus nicht zu unterhalten, denn leere Redensarten waren ihm zuwider, und über wichtige, ihn lebhaft interessierende Gegenstände ließ er sich nicht gerade bereitwillig und auch nur selten aus. Man mußte bei ihm den günstigen Moment abpassen. War dieser eingetreten, so konnte Schumann auf seine Art, nämlich in vereinzelten und abgebrochenen Kundgebungen seinen Gedanken Ausdruck geben. Er überraschte dann durch bedeutende, geistig hervorragende Bemerkungen, die den berührten Gegenstand wenigstens nach einer Seite hin scharf beleuchteten. Doch nur den wenigen vertrauten Personen seines näheren Umganges gewährte er gelegentlich diese Gunst, da er denn auch oft wieder lange mit ihnen zusammen sein konnte, ohne daß es zu einer Unterhaltung gekommen wäre. Von seiner Schweigsamkeit einer Person gegenüber durfte man aber durchaus nicht auf eine Antipathie seinerseits schließen. Es war eben Charakterzug bei ihm, und zwar ein früh ausgebildeter. Sehr wohl war er sich dessen bewußt. An Zuccalmaglio schrieb er (18. Mai 1837) darauf bezüglich, als dieser ihm seinen Besuch in Aussicht stellte: „Herzlich freue ich mich, Sie hier zu sehen. An mir ist indes nichts zu haben; ich spreche fast gar nicht, abends mehr, und am Klavier das meiste". Bezeichnend für Schumanns stilles Wesen ist auch folgende Mitteilung Heinrich Dorns: „Als ich Schumann im Jahre 1843 nach langer Zeit zum erstenmal wieder sah, wurde gerade (am Geburtstage seiner Frau) in seinem Hause Musik gemacht. Unter den Gegenwärtigen war Mendelssohn — wir hatten kaum Zeit ein paar Worte zu wechseln, es kamen immer neue Gratulanten. Als ich fortging sagte Schumann zu mir in bedauerndem Tone: „Ach, wir haben uns gar nicht unterhalten können". Ich vertröstete ihn und mich auf die nächste Zusammenkunft und sagte lachend: „Da wollen wir uns recht ausschweigen"! „O", erwiderte er errötend und leise, „Sie haben mich also nicht vergessen"? — Dieses Beispiel zeigt, wie Schumanns Eigentümlichkeit zu nehmen war. Da man ihn aber genauer kennen mußte, um sie nicht zu mißdeuten, so ist es leicht erklärlich, wenn er durch sein wortkarges Wesen bei flüchtigeren Begegnungen im gesellschaftlichen Leben leicht, aber doch unbewußt Anstoß erregte, und infolgedessen manche lieblose, ja ungerechte Beurteilung erfuhr.

Fremden, oder seinem Wesen nicht zusagenden Persönlichkeiten gegenüber konnten Schumanns gesellige Formen etwas Abstoßendes annehmen. Namentlich fühlte er sich ebenso leicht durch eine gewisse unberufene kordiale Zutraulichkeit wie durch Zudringlichkeit unangenehm berührt. Von Launen und einem etwas störrischen Sinn, namentlich während der letzten, durch anhaltende innere Leiden getrübten Lebensjahre, ist er allerdings nicht ganz freizusprechen. Doch war der Kern immer ein so edler und vortrefflicher, daß die angreifbaren Seiten seiner Persönlichkeit kaum dagegen in Betracht kommen. Am gemütlichsten befand und zeigte er sich im engeren Freundeskreise bei einem Glase Bier oder Wein. Zu gewissen Zeiten bevorzugte er den Champagner, indem er zu bemerken pflegte: „dieser schlägt Funken aus dem Geist“. Bei solchen Gelegenheiten durfte die Zigarre nicht fehlen. Schumann führte sehr feine und starke Zigarren, die er mitunter scherzweise „kleine Teufel“ nannte.

Im Familienkreise war Schumann selten zugänglich; genoß man aber diese Bevorzugung, so empfing man den wohltuendsten Eindruck. Seine Kinder liebte er nicht minder zärtlich als seine Gattin, obschon er nicht die Gabe besaß, mit jenen sich andauernd und eindringlich zu beschäftigen. Traf er sie zufällig auf der Straße, so blieb er wohl stehen, langte seine Lorgnette heraus, und betrachtete sie einen Augenblick, indem er mit zugespitzten Lippen freundlich sagte: „Nun, ihr lieben Kleinen“? Dann aber nahm er sofort die vorige Miene an, und setzte seinen Weg fort, als ob gar nichts vorgefallen sei. Seine Gefühle selbst gegen die ihm Nächststehenden im persönlichen Verkehr lebhaft zu äußern, vermochte er nicht leicht. Diese Eigentümlichkeit brachte er schon vor seiner Verheiratung zur Sprache, indem er seine Braut mit folgenden Worten darauf vorbereitete: „Noch möchte ich Dir manches über mich und meinen Charakter vertrauen, wie man oft nicht klug aus mir wird, wie ich oft die innigsten Liebeszeichen mit Kälte und Zurückweisung annehme und oft gerade Die, die es am liebsten mit mir meinen, beleidige und zurücksetze. So oft habe ich mich deshalb befragt und mir Vorwürfe gemacht, denn innerlich erkenne ich auch die kleinste Gabe an, verstehe ich jeden Augenwink, jeden leisen Zug im Herzen des Andren; und doch fehle ich noch so oft in den Worten und in der Form. Du wirst mich aber schon zu nehmen wissen und verzeihst gewiß. Denn ich habe kein böses Herz und

liebe das Gute und Schöne mit tiefster Seele. Nun genug, es überkömmt mich nur manchmal, an unsre Zukunft zu denken, und ich möchte, daß sich unsre Herzen offen fänden wie die von ein paar Kindern, die kein Hehl haben vor einander".

Das Leben, welches Schumann während seiner letzten Jahre führte, war ziemlich einförmig und höchst regelmäßig. Vormittags bis gegen 12 Uhr arbeitete er. Dann unternahm er gewöhnlich in Begleitung seiner Gattin, und des einen oder andern nähern Bekannten einen Spaziergang. Um 1 Uhr speiste er, und arbeitete dann nach kurzer Ruhe bis 5 oder 6 Uhr. Hierauf besuchte er meist einen öffentlichen Ort, oder die geschlossene Gesellschaft, deren Mitglied er war, um Zeitungen zu lesen, und ein Glas Bier oder Wein zu trinken. Um 8 Uhr kehrte er gewöhnlich zum Nachtmahl nach Hause zurück.

Sogenannte Tee- und Abendgesellschaften besuchte Schumann während des Düsseldorfer Lebens nicht häufig. Eher geschah dies in seinen jüngeren Jahren. „Ich bin, so schrieb er (23. Oktober 1838) seiner Clara, sehr gern in vornehmen und adligen Kreisen, sobald sie nicht mehr als ein einfaches höfliches Benehmen von mir fordern. Schmeicheln und mich unaufhörlich verbeugen kann ich freilich nicht, wie ich denn auch nichts von gewissen Salonfeinheiten besitze. Wo aber schlichte Künstlersitte geduldet wird, behage ich mich wohl und weiß mich auch recht leidlich auszudrücken".

Bisweilen sah Schumann einen Kreis von Bekannten und Kunstfreunden in seinem Hause. Er konnte dann, wenn er sich in guter Stimmung befand, ein sehr angenehmer Wirt sein; ja, es kamen einzelne Fälle während des Düsseldorfer Lebens vor, bei denen er sich ungemein heiter und aufgeräumt zeigte. Einmal schlug er sogar, nachdem musiziert und soupiert worden war, einen allgemeinen Tanz vor, an dem er sich zur freudigen Verwunderung aller Anwesenden selbst lebhaft beteiligte.

In Berufsangelegenheiten war Schumann streng und gewissenhaft, obgleich er fast niemals zu Äußerungen der Heftigkeit oder Leidenschaftlichkeit bei vorkommenden Ungehörigkeiten sich fortreißen ließ, und wenn es einmal der Fall war, bald wieder in versöhntem Tone sprach. Dies letztere geschah auch, wenn er gegen eine ihm sonst werte Persönlichkeit einmal unfreundlich gewesen war, was er hinterher sogleich empfand und wieder gut zu machen suchte. Bei abweichenden Ansichten verhielt er sich gewöhnlich schweigend; dies

war dann aber ein sicheres Zeichen seiner, nur nicht verlautbarten Opposition, auf Grund deren er bloß handelte, wie er es für Recht erkannte. Bei einer Komiteesitzung des Allgemeinen Musikvereins in Düsseldorf sollte ein Beschluß gefaßt werden, mit dem Schumann nicht einverstanden war. Ohne ein Wort zu sprechen, griff er nach seinem Hute, und verließ das Sitzungslokal. Gegen Böswilligkeit und Gemeinheit der Gesinnung war er unerbittlich streng, und wo sie einmal sich ihm gezeigt hatte, auch für immer unversöhnlich.

Von der Art und Weise, wie Schumann Kunstgenossen begegnete (als Musiker und Kritiker), ist bereits im Verlaufe der Darstellung ausführlich die Rede gewesen; in dieser Hinsicht wäre er als Muster aufzustellen. Von Neid oder Scheelsucht war keine Spur in ihm. Mit inniger Wärme und Freude erkannte er das Große, Bedeutende und Talentvolle an, namentlich wenn er sich durch verwandte Elemente angesprochen fühlte. Auch zeigte er ausnahmsweise begeisterte Teilnahme für Fremdländisches. Namentlich bewunderte er Palestrinas Schöpfungen, über die er äußerte, daß sie bei großer Kunst „manchmal wie Sphärenmusik" klängen. Er hielt diesen Meister überhaupt für den „größten musikalischen Genius, den Italien geschaffen". Ähnlich sprach Schumann sich auch später noch in Düsseldorf aus. Dagegen verhielt er sich im reiferen Alter durchaus abwehrend gegen die neuere dramatische Musik Frankreichs, besonders aber gegen die sogenannte Pariser große Oper und deren damaligen Hauptrepräsentanten Meyerbeer, sowie auch gegen die Opernkomponisten Italiens. Als Karl Maria v. Webers Sohn einmal zur Zeit der Genoveva-Komposition sich in Lob über Cimarosas „heimliche Ehe" erging, entgegnete Schumann unwirsch: „Lassen Sie mich in Ruhe mit der Kanarienvogel-Musik und den Haarbeutel-Melodien". Wohl schwärmte er in jüngeren Jahren bei seiner Anwesenheit in Oberitalien für italienische Musik. Seine damaligen entzückten Worte an Wieck über den Gesang der Pasta sind S. 52 d. B. mitgeteilt worden.

So unbefangen vermochte Schumann über dergleichen Erscheinungen später nicht zu sprechen, wie er denn auch nicht mehr zu einer in objektiver Anschauung beruhenden Würdigung gewisser Richtungen gelangte. Diese Eigentümlichkeit verschärfte sich mit der Zeit. Bereits im Jahre 1839 schrieb er an Krüger, daß ihn „nur das Äußerste" reize, „Bach fast durchaus, Beethoven zumeist in seinen späteren Werken." . . . „Das einfach Lyrische genügte"

ihm „schon in jungen Jahren nicht mehr". Mit den zunehmenden Jahren wurde er immer exklusiver, und während der letzten Lebenszeit bekundete er sogar für einzelne große deutsche Meister der Vergangenheit, namentlich für Haydns und Mozarts Kunst zeitweilig wenig Interesse. Ja, er ließ selbst mitunter geringschätzende Worte über namhafte Werke derselben fallen, und mußte hierin natürlich von den meisten mißverstanden werden; denn zu einem guten Teil war doch jedenfalls seine Krankheit die Ursache solcher Äußerungen, wenn auch nicht zu bezweifeln ist, daß das, mit den vorrückenden Jahren immer mehr überhand nehmende Einspinnen in seine eigene Ideenwelt nicht geringen Anteil daran hatte. —

In dem Heimgegangenen hat die Kunstwelt der Neuzeit einen ihrer hoch- und reichbegabtesten schöpferischen Geister, — einen ihrer geweihtesten Priester verloren. Sein Leben ist gleich bedeutend wie lehrreich für die Kunstgeschichte. Bedeutend durch sittliche und geistige Größe, durch rastloses, dem Höchsten, Edelsten zugewandtes Streben, sowie durch wahrhaft erhebende Erfolge, — lehrreich durch die Irrtümer, mit denen auch er, wie mehr oder weniger jeder Erdgeborene, der Endlichkeit seinen Tribut zollen mußte. Wer aber so gestrebt und geirrt wie unser Meister, der ist selig zu preisen! —

Mitteilungen

des Geh. Sanitätsrat Dr. Richarz in Endenich bei Bonn über Robert Schumanns Krankheitsverlauf und Tod[1].

Recht gerne entspreche ich Ihrem Wunsche, über das Wesen der Krankheit und die Todesart Robert Schumanns von mir einige Mitteilungen zu erhalten. Am zweckmäßigsten werde ich dabei von dem Befunde bei Obduktion der Leiche, als von einer sichern, objektiv gegebenen Basis ausgehen und einer einfachen Aufzählung der vorgefundenen hauptsächlichsten materiellen Produkte der tötlichen Krankheit eine kurze Erläuterung aus dem Grundcharakter und dem Verlauf derselben folgen lassen. Was außer dem Gehirn Abnormes in der Leiche entdeckt wurde, übergehe ich als überhaupt unbedeutend und für Ihren besondern Zweck gänzlich irrelevant. Die Hauptergebnisse der Untersuchung bot natürlich, und wie mit Sicherheit zu erwarten stand, das Gehirn dar. Es wird nicht uninteressant sein, wenn ich hier die Bemerkung vorausschicke, daß sich die transversalen Markstreifen am Boden der vierten Hirnhöhle (die Wurzeln der Gehörnerven) zahlreich und fein gebildet fanden. Von Abnormitäten zeigten sich dann nach steigender Wichtigkeit, wie nach ihrer genetischen Wichtigkeit geordnet, folgende:

1) Überfüllung aller Blutgefäße, vorzüglich an der Basis des Gehirns.

2) Knochenwucherung an der Basis des Schädels, und zwar sowohl abnorm starke Entwicklung normaler Hervorragungen, als Neubildung anormaler Knochenmassen, die zum Teil mit ihrem spitzigen Ende die äußerste (die harte) Hirnhaut durchdrangen.

3) Verdickung und Entartung der beiden innern (der weichen) Häute des Gehirns und Verwachsung der innersten (der Gefäß-)Haut mit der Rindensubstanz des großen Gehirns an mehreren Stellen.

4) Ein nicht unbedeutender Schwund (Atrophie) des Gehirns im ganzen, indem das Gewicht desselben beinahe sieben Unzen (preuß. Mediz.-Gewicht) weniger betrug, als es nach Schumanns Lebensalter sollte.

[1] Auf mein besonderes Ersuchen als Beitrag für die Biographie eingesandt.

Diese vier Punkte stehen in der allernächsten Verbindung mit den seit vielen Jahren bei Schumann vorhanden gewesenen psychischen Zuständen; sie bezeichnen in ihrem Verein ein sehr schweres Leiden der ganzen Persönlichkeit, welches seine zartesten Wurzeln in der Regel schon im frühen Lebensalter des Menschen treibt, immer nur allmählich sich ausbildet, mit der ganzen Individualität verwächst und erst nach langer Vorbereitung in offenbares Irresein auszubrechen pflegt. Dieser Krankheitsverlauf läßt sich auch in Schumanns Leben deutlich genug nachweisen und wird insbesondere die schon seit langem bemerkbar gewesene Schwerfälligkeit seiner Sprache gewöhnlich als die erste der von diesem Hirnzustande ausgehenden Lähmungen beobachtet. Eine der vorzüglichsten äußern Ursachen dieser Krankheit bildet geistige Überanstrengung, übermäßige psychische Tätigkeit im allgemeinen, geistige Ausschweifung möchte ich sagen: eine Gefahr, welcher das künstlerische, namentlich das musikalische Schaffen sehr leicht ausgesetzt ist. Kein Zweifel, daß solche Exzesse auch bei Schumann bestanden und die Krankheit herbeigeführt haben. Dem Gehirn strömt dabei, wie jedem überangestrengten Organe, für eine gewisse Zeit und bis zu einem gewissen Maße eine, der übermäßigen Tätigkeit entsprechend vermehrte Blutmenge zu. Nächste Folge aber ist Gefäßerweiterung, konstante Blutfülle, Ausschwitzungen aus dem Blute (hier Knochenwucherung), Verdickung und Entartung der Häute: weitere Folge, Verwachsung der innersten (der Gefäß-) Haut mit der Hirnsubstanz, Unfähigkeit dieser Haut, ihre Funktion der Blutzufuhr zum Gehirn zu erfüllen, Abnahme der Ernährung der Gehirnmasse, Schwinden derselben.

Das psychische Leiden, welches aus dieser organischen Hirnkrankheit entspringt, trägt immer den Charakter des Schwachsinns an sich, d. h. einer allmählichen Abnahme der intellektuellen Kräfte, die übrigens bei Schumann erst spät bis zu höhern Graden sich entwickelte. Die Gemütsverfassung ist dabei in der Regel die der Exaltation, und wenn interkurrent auch kurze Perioden der Depression auftreten, so bleibt doch jene stets vorwaltend.

Unserm großen Tonkünstler war es anders beschieden: in seiner Organisation müssen die Bedingungen dafür gelegen haben, daß seine geistige Schwäche von Anfang bis zu Ende von melancholischer Depression begleitet war, wie dieses allerdings in seltenen Fällen dieser Art vorkömmt. Statt der narrenhaften Heiterkeit, des eitel erhöhten Selbstgefühls und des flachen Optimismus, die gewöhnlich solche

Kranke trotz des Zusammenbrechens ihrer Kräfte beseligen und mit grandiosen Wahnbildern umgaukeln, war der diesem Geiste anerschaffene Ernst, die ihm eigene Ruhe und Schweigsamkeit, sein in sich gekehrtes beschauliches Wesen in gesunden Tagen auch die Unterlage der Gemütsverstimmung in der Krankheit, der Schwermut nämlich und des Trübsinnes mit den entsprechenden Wahnvorstellungen der Verfolgung, der geheimen Berückung, Verkürzung seines Rechtes und seines Wertes, des Versagens der ihm gebührenden Anerkennung, endlich der geheimen Vergiftung.

Diese während Schumanns Krankheit ununterbrochen andauernde Melancholie war sicher das Ergebnis eines größeren Fonds von primitiver geistiger Kraft, als er da vorhanden ist, wo wie gewöhnlich die Exaltation bei diesem Leiden sich einstellt. Das ruhige Beharren und Ansichhalten der Melancholie im Leiden ist der Ausdruck von Kraft gegenüber jener Neigung zu ohnmächtigen Reaktionen, welche die Schwäche kennzeichnet.. Umschwebt doch der poetische Duft einer hehren Melancholie wie ein Hauch der Vergänglichkeit jede große und erhabene Erscheinung in der Weltgeschichte, wie in der Kunst (man denke nur an Beethoven).

Die Melancholie erhielt dem Kranken ein höheres Bewußtsein seiner selbst, aber auch seiner Krankheit, als es sonst unter gleichen Umständen der Fall ist; sie entstellte weniger die ursprüngliche Persönlichkeit, und bedingte eine der Schwere des Leidens angemessenere Stimmung, als die Exaltation getan haben würde, die solchen Kranken bei augenscheinlichem Verfall der leiblichen und geistigen Kräfte nicht nur meistens jedes Bewußtsein eines Leidens raubt, sondern auch eine mit der Wirklichkeit aufs Gräßlichste kontrastierende Stimmung verleiht, die das Gefühl des Beobachters aufs Tiefste verletzt, weil sie von der frühern Persönlichkeit gemeinlich nur noch ein Zerrbild erkennen läßt.

Diese Melancholie machte denn auch eine so große scheinbare Besserung möglich, wie sie Schumann im Frühjahr 1855 darbot, bei der übrigens die Fortdauer einiger der schlimmsten Erscheinungen, wenn auch in gemindertem Grade, den Kundigen nicht über den Wert der günstigen Veränderung im äußeren Verhalten täuschen konnte, die den Patienten damals nur wenig von seinem gewöhnlichen Erscheinen, vor der Katastrophe in Düsseldorf, verschieden zeigte.

Die Melancholie stand ferner im engsten ursächlichen Zusammenhang mit den Halluzinationen, die, anfänglich nur, oder doch haupt=

sächlich im Gehör vorkamen (als Stimmenhören, Hören von Worten und Redensarten, deren Bedeutung den oben genannten Wahnvorstellungen entsprach), und erst später bei zunehmender Schwäche auch im Geruch und Geschmack auftraten, gegen das Lebensende aber in diesen Sinnen die höchste Stufe erreichten, als sie für das Gehörorgan schon längst erloschen waren.

Die Melancholie endlich war es, die, obschon im obigen Sinne ein Zeichen höherer Kräftigkeit, gleichwohl das Ende des verehrten Meisters beschleunigte: während nämlich bei der Exaltation in dieser Krankheit oft ungeachtet des rapiden Unterganges aller höhern Kräfte des Organismus die vegetative Seite desselben nur wenig beeinträchtigt erscheint, war hier der Gang insofern ein umgekehrter, als die geistigen Fähigkeiten und die ihnen zugesellten Triebe, Neigungen und Gewohnheiten sich bis in die letzte Lebenszeit, wenngleich stetig sinkend, auf einer verhältnismäßig großen Höhe behaupteten, dahingegen die allgemeine körperliche Ernährung unter dem Einflusse des auf dem Nervensystem lastenden Druckes der Melancholie nur eine gewisse Zeitlang künstlich und mühsam aufrecht erhalten werden konnte, wonach dieselbe unter häufiger Nahrungsverweigerung in ein unaufhaltsames Sinken geriet, so daß bei äußerster Abmagerung der Tod erfolgen mußte.

IV.

Anhang.

A.

Gedicht, verfaßt von R. Schumann zur Hochzeitsfeier seines Bruders Karl.

Ein heitrer Tag ist uns erschienen;
Froh wandelt an der Rosenhand
Der wonnesüßen Amorinen
Ein Paar in Hymens Feenland:
Und, herrlich in dem Myrtenkranze,
Der schüchtern durch die Locken schaut,
Fliegt sie daher im Hochzeitstanze
Die süße jugendliche Braut.

Die goldne Zeit der Mädchenspiele,
Des Jünglingsalters flücht'ger Sinn,
Die freien, schwärmenden Gefühle
Der Jugendträume sind dahin.
Die ernstern Fesseln schlingt die Myrte
Und aus dem hochzeitlichen Kranz
Entfaltet sich die Mutterwürde
Der heil'ge Ernst des kühnen Manns.

Wo durch die raschen Jugendtritte
Zerstörend einst der Leichtsinn sprang,
Da fesselt jetzt der Gattin Bitte
Der süßen Ehe frommer Zwang.
Sie hüllt in ihren Blumenschleier
Die wilde Unbesonnenheit,
Und das entflammte Jünglingsfeuer
Kühlt die beredte Weiblichkeit.

Wenn rings die Lebensstürme drohten
Da tröstet ihn der Gattin Wort:
Und den gescheiterten Piloten
Lenkt sie an den ersehnten Port!

Und fielen düstrer noch die Lose,
In ihren Armen schläft er süß:
Sie schlingt um ihn die heitre Rose,
Wenn ihn sein Genius verließ.

So mögt Ihr durch das Leben wandeln,
Ein Geist im Wort und in der Tat,
Im Denken eins und eins im Handeln,
Bis sanft der Fackeljüngling naht.
Und kommen dann auch trübe Stunden —
Getrost! der Schmerz wird bald vergehn:
Was du als Tränen hier empfunden
Du wirst es dort als Kronen sehn.

B.

Gedicht, verfaßt von R. Schumann zur Hochzeitsfeier seines Bruders Julius.

Blüten in den jungen Händen,
Rosen in dem Lockenhaar,
Bringt der Frühling seine Spenden,
Seine Blumen lächelnd dar;
Sanft legt er die Blumenbürde
Der erwachten Menschheit hin —
Doch im Kranze strahlt die Myrte
Als der Blume Königin.

Auf der Myrte schlummern Tränen,
Auf der Myrte glänzt die Lust,
Und das zartverhüllte Sehnen
Bricht entfesselt aus der Brust.
Lächelnd ist der Schmerz vergangen
Und der Liebe Genius
Drückt auf Eure Jugendwangen
Freundlich seinen Feuerkuß.

Was Euch einst in schönen Stunden,
In der Träume Jugendland,
Zart gefühlt und süß empfunden,
Ahnend vor der Seele stand,
Springt hervor ins laute Leben,
Und es schweigt des Busens Streit,
Und die kühnen Träume schweben.
Fessellos zur Wirklichkeit.

Mag so schön, wie in den Landen
Schöpferischer Phantasien
Einst die Tage vor Euch standen,
Euch die goldne Zukunft blühn.
Wie der Mensch auch wünsch' und wähle —
Was der Traum uns Schönes beut,
Flieht mit Tränen aus der Seele
Und es gilt die Wirklichkeit.

Seid denn glücklich! mit den Blüten,
Die die Myrte Euch gebracht,
Naht des Lebens Sturm und Frieden
Und der innre Mensch erwacht.
Wie der Mensch sich schwach auch wähne,
Glücklich kann er immer sein;
Aber auch die sanfte Träne
Geht verklärt zum Himmel ein.

Mög' die Gottheit niederschweben,
Wenn der Freundschaft Engel flieht
Und der stumme Schmerz im Leben
Folternd durch die Seele zieht.
Ob um Euch die Stürme wüten,
Lernt Euch selbst genug zu sein;
Eures Herzens schönsten Frieden
Sucht im traulichen Verein.

Tröstend senk' auf Eure Schmerzen
Sich ein Genius herab,
Und die zartgebrochnen Herzen
Hülle sanft ein einzig Grab.

33*

Mögen rings die Wetter toben,
Was geheiligt in Euch steht,
Wende fromm den Blick nach oben
Und die Träne sei Gebet.

C.

Biographische Notizen über Fr. Wieck.

Friedrich Wieck, geboren zu Pretzsch, einem Städtchen bei Torgau, im Jahre 1785 am 18. August, war der Sohn eines dortigen Kaufmanns. Schon frühe zeigte er große Neigung zur Musik, für deren Befriedigung indessen wegen der sehr beschränkten Verhältnisse seiner Eltern nichts geschehen konnte. Durch Unterstützung wohltätiger Freunde wurde er später instand gesetzt, das Gymnasium zu Torgau zu besuchen. Nachdem er dasselbe absolviert, bezog er 1803 die Universität zu Wittenberg, um Theologie zu studieren; hier fand er im Umgang mit mehreren musikalischen Kommilitonen erwünschte Gelegenheit, seiner Liebhaberei für Musik Genüge zu tun, und zwar in so umfangreichem Maße, daß er sich auf mehreren Instrumenten, als Harfe, Klavier, Violine, Horn und Kontrabaß zugleich versuchte, „seinen musikalischen Gelüsten notdürftige Genugtuung verschaffend", wie er sich selbst humoristisch ausdrückt. Auf dem Klavier erhielt er damals etwa sechs Lektionen von dem in Torgau lebenden und durch eine Klavierschule seiner Zeit bekannten Musikdirektor Milchmayer — überhaupt der einzige Unterricht, den Friedrich Wieck in seinem ganzen Leben genossen. Er glaubt, ihm die notwendigsten Begriffe über ein korrektes Klavierspiel zu verdanken. Nach vollbrachter Studienzeit und einer während derselben abgelegten Probepredigt ging Wieck nach Dresden, um sich dort von dem Oberhofprediger Reinhardt als Kandidat der Theologie prüfen zu lassen. Da sich aber nicht sogleich Gelegenheit zu einer Anstellung fand, trat er als Hauslehrer bei einem Baron v. Z. auf Zingst in der Nähe von Querfurt ein. Hier erhielt seine Vorliebe für die Musik neue Nahrung durch die Bekanntschaft des in demselben Hause engagierten Musiklehrers Bargiel[1]. Die etwas abenteuerliche Existenz in dem Hause ihres Brodherrn, der den kuriosesten Gelüsten nachging,

[1] Es ist der Vater des begabten Komponisten Woldemar Bargiel.

nötigte aber beide jungen Männer nach einiger Zeit bei Nacht und Nebel das Weite zu suchen. Ohne alle Mittel, das materielle Dasein zu fristen, fanden sie im Hause des menschenfreundlichen Superintendenten F. in Querfurt gastfreie Aufnahme während mehrerer Monate. Bargiel wandte sich demnächst nach Leipzig, um sich dort als Musiklehrer niederzulassen. Wieck dagegen nahm abermals eine Stelle als Hauslehrer bei einem Herrn v. M. in Bielitz bei Bautzen an. Aber auch hier war seines Bleibens nicht lange. Nach mehrfachem in der Folge noch unternommenen Konditionswechsel sah Wieck sich genötigt, seine bisherige Wirksamkeit einstweilen wegen Gesichtsschmerz einzustellen. Sich von demselben zu befreien, ging er nach Leipzig zu dem berühmten Hahnemann, um eine homöopathische Kur zu gebrauchen. Leipzig wurde von da ab für eine lange Reihe von Jahren Wiecks bleibender Aufenthaltsort. Er etablierte ein Leihinstitut für Musikalien und Pianofortes und erteilte außerdem Klavierunterricht zunächst nach dem Logierschen System, das er jedoch im Laufe der Jahre mit einer eigenen auf rationelle Anschauung begründeten und durch scharfsinnige, feine Beobachtungsgabe nach und nach vervollkommneten Methode vertauschte. Ostern 1840 verließ er Leipzig, um nach Dresden überzusiedeln, wo er als ausgezeichneter Klavierlehrer und auch als Gesanglehrer bis 1873 wirkte. In diesem Jahre starb er am 6. Oktober zu Loschwitz bei Dresden. Fr. Wieck war zweimal verheiratet. Aus der ersten Ehe entsproß seine Tochter Clara, die nachmalige vielbewunderte Gattin R. Schumanns, aus der zweiten seine Tochter Marie, die sich im Laufe der Zeit als ausgezeichnete Pianistin allgemeine Anerkennung erworben hat. Wieck veröffentlichte: „Klavier und Gesang" (1853) und „Musikalische Bauernsprüche" (2. Aufl. von Marie Wieck, 1876), sowie mehrere Hefte Etüden.

D.

Brief Gottlieb Widebeins an R. Schumann.

B(raunschweig), 1. Aug(ust) 1828.

Geehrter Herr!

Ihr gütiges Vertrauen hat mir Freude gemacht; wohlan denn, Offenheit gegen Vertrauen. — Ihre Lieder haben der Mängel viele,

mitunter sehr; allein ich möchte sie nicht sowohl Geistes-, als Natur- oder Jugendsünden nennen, und diese entschuldigt und vergibt man schon, wenn hin und wieder ein rein poetisches Gefühl, ein wahrhafter Geist durchblitzt. Und das eben ist es denn ja, was mir so wohlgefallen hat.

Wenn ich durch jene Natur- und Jugendsünden die sich mir offenbarende Unsicherheit in den eigentlichen Elementen, sowie in dem höheren Studium der Kunst habe andeuten wollen, so hege ich den lebhaften Wunsch, mich Ihnen nach Jahren deutlicher mitteilen zu können. Bis dahin wollen Sie einige andere Bemerkungen nicht ungütig und mißdeutend aufnehmen.

Der schönen Begeisterung im Momente heiliger Weihe sollen wir uns gänzlich übergeben; nachher aber soll der ruhig prüfende Verstand ebenfalls sein Recht haben und mit seiner Bärentatze dazwischenfahren, um das etwa sich mit eingeschmuggelte Menschliche ohne Gnade hinwegzukratzen. Was wild ist, mag wild aufwachsen; edlere Früchte verlangen Pflege, der Wein aber bedarf nicht sowohl der emsigsten Pflege, als auch des Messers; und wäre beides im schönen Italien, so würde die dortige Himmelsgabe nicht nach Jahren versäuern.

Vor allem sehen Sie auf Wahrheit. Wahrheit der Melodie, der Harmonie und des Ausdruckes — mit einem Worte auf poetische Wahrheit. Wo Sie diese nicht finden, oder auch nur bedroht sehen, da reißen Sie hinweg und sollt' es Ihr Liebstes sein.

Prüfen Sie zuerst — jedes einzeln — die Deklamation, die Melodie, die Harmonie, und dazu den Ausdruck und Geist, der das Ganze vergöttlichen soll — und harmonieren dann alle Teile zusammen, und wird Ihnen wie im Moment, wo zwei aufgezogene Saiten zu einem einzigen Ton verschmelzen: dann kümmern Sie sich nicht um die Welt, Sie haben den Schleier gehoben. Finden Sie aber Zweifel, sie mögen auch sein, wie sie wollen, so glauben Sie mir wiederum: Die Sünde hat sich eingeschlichen — —

Sie haben viel, sehr viel von der Natur empfangen; nützen Sie es, und die Achtung der Welt wird Ihnen nicht entgehen. Allein, glauben Sie mir, unser Altvater hat auch hier wie immer recht, wenn er sagt: „Dem glücklichsten Genie wirds kaum einmal gelingen" usw.

Ich bin mit aufrichtigster Wertschätzung der Ihre.

G(ottlieb) W(idebein).

E[1].

Franz Liszt über Schumanns Impromptus (op. 5), Sonate (op. 11) und Concert sans Orchestre (op. 14).

Aus der „Gazette musicale“ vom 12. November 1837 (Nr. 46).

Über die Veranlassung zu dem nachstehenden Aufsatz teilt Franz Liszt folgendes brieflich mit:

— — „Nach dem Getöse und Gesumme, welches mein Aufsatz in der Pariser „Gazette musicale“ über Thalberg (dessen Deutung, um es nebenbei hier zu sagen, eine ganz verdrehte geblieben ist) hervorrief, und auch in deutschen Journalen und Salons nachhallte, ersuchte mich angelegentlich der damalige Eigentümer der „Gazette musicale“, Maurice Schlesinger, einen sehr elogiösen Aufsatz über irgend eine neue Erscheinung in der Kunstwelt in sein Blatt einzurücken. Schlesinger schickte mir monatelang zu diesem Behufe allerlei Nova, worunter ich aber nichts zu finden vermochte, was mir lobenswert erschien, bis endlich mir am Comer-See Schumanns Impromptu in C-Dur (eigentlich Variationen), die Sonate op. 11 und das Concert sans Orchestre (später unter dem passenderen Titel Sonate, in F-Moll in zweiter Auflage herausgegeben) zu Händen kamen. Beim Durchspielen dieser Stücke fühlte ich sogleich, welch musikalisches Mark darin steckte, und ohne von Schumann früher etwas gehört zu haben, noch zu wissen, wie und wo er lebte (da ich bis dahin nicht in Deutschland gewesen war und er in Frankreich und Italien ungenannt verblieb), schrieb ich die Rezension, welche auch gegen Ende 1837 in der „Gazette musicale“ erschien und Schumann bekannt wurde. Bald darauf, als ich in

[1] Der Verfasser hatte an dieser Stelle (mit den Buchstaben E. und F. bezeichnet) noch zwei größere Mitteilungen beabsichtigt. Ihre Titel sind: „Briefe Clara Wiecks an Karl Banck“, und „Zum Zerwürfnis zwischen Schumann und Banck“. — Von den Briefen sind einige Zitate dem Text einverleibt worden (S. 175 f.), in ihrer Vollständigkeit sind sie für eine Biographie Robert Schumanns, obgleich an sich sehr anziehend, nicht von genügendem Interesse. Voraussichtlich werden sie demnächst vom Herausgeber an anderer Stelle veröffentlicht werden. — Die zweite Mitteilung fand sich in des Verfassers Papieren nicht vor, während im übrigen das Manuskript bei seinem Tode Ende 1896 abgeschlossen war. Wahrscheinlich war ihm ihre Abfassung zeitweilig aus dem Sinn gekommen. So ist es in dieser Beziehung bei den kurzen Angaben geblieben, die sich in der vorliegenden vierten Auflage sowie in des Verfassers Aufsatz „Robert Schumanns Herzenserlebnisse“ (Deutsche Revue 1897) vorfinden, der unmittelbar nach seinem Tode erschien.

Wien zum erstenmal konzertierte (April — Mai — 1838), schrieb er mir und übersandte ein Manuskript[1] „Gruß an Franz Liszt in Deutschland“ betitelt“.

Compositions pour Piano de Mr. Robert Schumann.

Il est pour les oeuvres d'art trois voies diverses, trois destinées en quelque sort opposées, qui correspondent aux trois notions d'éclat, d'étendue, de durée dont la réunion forme les célébrités complètes. Il en est que le souffle de la popularité accueille, dont elle protège l'épanuissement, qu'elle colore des teintes les plus vives; mais pareilles à ces fleurs d'avril d'écloses au matin, dont un vent du nord brise au soir les frêles pétales, ces oeuvres, trop caressées, tombent et meurent au premier retour de justice d'une postérité contemporaine. Il en est d'autres que l'ombre enveloppe longtemps, dont les beautés voilées ne se découvrent qu'à l'oeil attentif de celui qui cherche avec amour et persévérance, mais auprès desquelles la foule passe *inconstante* et distraite. D'autres encore, heureuses, privilégiées, s'emparent tout d'abord de la sympathie des masses et de l'admiration des juges. En égard à celles-ci la critique devient à peu près inutile. Il est superflu d'enregistrer avec pédantisme des beautés universellement senties; il est presque factieux de rechercher des taches, qui ne sont autre chose, après tout, que les imperfections inséparables de toute oeuvre humaine.

Les compositions musicales qui vont nous occuper appartiennent à la séconde catégorie. Elles ne nous paraissent point destinées à de succès de vogue, mais en revanche il n'est pas d'intelligence élevée qui n'y aperçoive au premier coup d'oeil un mérite supérieur et de rares beautés. Sans nous arrêter à considérer si Mr. Schumann est de *l'école nouvelle* ou bien de *l'école ancienne*, de *celle qui commence* ou bien de *celle qui n'a plus rien à faire*; sans prétendre classifier et numéroter sa valeur artistique comme on classifie les espèces et les individus dans un musée d'histoire naturelle, nous dirons simplement que les oeuvres dont nous allons essayer une rapide analyse assignent à leur auteur un rang à part parmi les compositeurs, ou pretendus tels, qui fourmillent en ce temps-ci. Nous accordons à peu d'hommes l'honneur de les croire fondateurs d'écoles,

[1] Es war Nr. 2 der Novelletten.

inventeurs de systèmes, et nous trouvons que l'on fait aujourd'hui *un déplorable abus* de grands mots et de grandes phrases à propos de petites choses et de petits gens; ainsi donc sans donner à Mr. Sch. un *brevet d'invention* qu'il serait le premier à repousser, nous signalerons à l'attention des musiciens les oeuvres du jeune pianiste, qui de toutes les compositions récentes parvenues à notre connaissance, la musique de Chopin exceptée, sont celles dans lesquelles nous avons remarqué le plus d'individualité, de nouveauté et de savoir. La publication du second cahier des études du Chopin sera pour nous l'occasion d'examiner l'ensemble de ses ouvrages et de constater les notables progrès qu'il a fait faire au piano; en ce moment nous ne nous occuperons que de trois oeuvres de Mr. Schumann: *Impromptu sur une romance de Clara Wieck, oeuvre 5; Sonate, oeuvre 11; Concert sans orchestre, oeuvre 14;* les seules que nous ayons pu nous procurer jusqu'ici.

Jean Jaques disait qu'il écrivait d'excellents impromptus *à loisir*, celui de Mr. Sch. est de ceux que l'on ne saurait faire que très à loisir. Les combinaisons neuves, harmoniques et rhythmiques y abondent; nous citerons particulièrement les pages 4, 8, 9, 10 et 19. Dans son ensemble, l'impromptu peut jusqu'à un certain point être consideré comme étant de même famille que les variations de Beethoven en mi♭ majeur, sur un thème de sa symphonie heroïque, et ses 33 variations, sur un thème de Diabelli, oeuvre qui procède ellemême de 33 variations en sol de J. S. Bach. Le dernier morceau de Beethoven serait peu populaire aujourd'hui; il dut naissance à une boutade de l'homme de gènie à qui Diabelli, son éditeur, imagine un jour d'aller presenter un thème en le priant de vouloir bien ajouter sa variation à celles que venaient de lui fournir les célébrités de temps, H. Herz, Czerny, Pixis entre autres. Beethoven, comme on sait, n'était pas d'humeur avenante, la rudesse des formes rachetait mal chez lui la sauvagerie du fond. Prenant le cahier des mains de Diabelli, déjà tout interdit du regard qu'il lui lançait: „Vous n'y songez pas, lui dit il, vous ne pouvez pas croire que je mêlerai mon nom à ceux de tous ces barbouilleurs de papier (diese Schmierer), et il lui tourna le dos. Quelques jours après, la porte du marchand de musique s'ouvrit brusquement; une main maigre jeta sur le bureau un énorme

manuscrit, et la voix de Beethoven plus formidable encore d'habitude: „Vous m'avez demandé une variation, en voici 33; mais au nom du ciel, dorénavant laissez moi en paix".

Le titre de la Sonate op. 11 est enveloppé d'un mystère qui paraitrait peut-être affecté en France, où les choses poétiques et excentriques sont trop souvent confondues dans une même réprobation. En Allemagne, il n'en est point ainsi; le public ne s'effarouche pas des fantaisies d'artiste; il sait qu'il ne faut pas chicaner avec celui, qui produit, et que si l'oeuvre est belle on doit respecter le sentiment ou le caprice qui l'a inspirée. Le début de cette Sonate est d'une solennité simple et triste. Nous dirions, si la comparaison n'était un peu ambitieuse, qu'il ressemble à ces **Pronaos** empruntés aux Grecs, que les premiers architectes chrétiens bâtissaient au devant de leurs basiliques, et qui préparaient à l'entrée dans le temple comme la méditation prépare à la prière. Le premier *allegro* qui suit est écrit d'un style vigoureux; la logique des idées en est serrée, inflexible. Ces qualités, au reste, sont le cachet distinctif des oeuvres de Mr. Schumann. Hâtons nous de dire que non seulement elles n'excluent point chez lui l'originalité, mais qu'elles la provoquent en quelque façon et la font saillir avec plus de relief. *L'aria* des pages 14 et 15 est une des choses les plus achevées que nous connaissons. Bien que l'auteur ait écrit en marge **„Senza passione"**, l'abandon le plus passioné en est le caractère. La passion, à la vérité, s'y manifeste d'une manière indirecte et voilée; elle s'y trahit plutôt qu'elle n'y éclate; mais elle y est vraie, profonde et vous prend aux entrailles. Remarquons-le ici, la musique de Mr. Sch. s'adresse plus spécialement aux âmes méditatives, aux ésprits sérieux qui ne s'arrêtent point aux surfaces et savent plonger au fond des eaux pour y chercher la perle cachée. Plus on pénètre avant dans sa pensée, plus on y découvre de force et de vie, plus on l'étudie, plus on est frappé de la richesse et de la fecondité qui avaient échappé d'abord. Le **scherzo** est un morceau excessivement remarquable par son rhythme et ses effects harmoniques. Le chant en *la* (page 16), lignes 3 et 4, est ravissant. L'intermezzo en *re lento a la burla* page 18 suivie d'un récitatif à la main gauche, surprend, étonne, c'est un tour de force artistique que de donner ainsi par la disposition des parties précédentes un sens nouveau

à une phrase vulgaire, triviale en elle même. Ce secret n'est donné qu'à ceux, qui ont laborieusement appris à manier la forme. Toute fois nous voudrions que le chant délicieux en *la* ne disparût pas sans retour après une première audition. C'est une erreur de considérer la répétition comme un signe de pauvreté. Au point de vue du public, elle est indispensable à l'intelligence de la pensée, au point de vue artistique même, elle est une condition presque essentielle de clarté, d'ordonnance et d'effet. Beethoven auquel sans doute on ne contestera pas la faculté créatrice et l'abondance des idées, est un des compositeurs, qui ont le plus usé de ce moyen. *Le scherzo* des trios en *si♭ et mi♭*, et celui de la symphonie en *la* entre autres, sont répetés jusqu'à trois fois en entier.

La finale est d'une grande originalité. Néanmoins quelque logique que soit la marche des idées principales, et malgré la chaleur entrainante de la péroraison, l'effet général de ce morceau est souvent brisé, interrompu. Peut-être la longueur des développements contribue-t-elle à jeter de l'incertitude sur l'ensemble. Peut-être aussi le sens poétique aurait-il-besoin d'être indiqué. Le sens musical, quoique complet en lui même, ne suffit pas entièrement, selon nous, à la compréhension de tous les détails. Ici se présente la grande question de la musique poétique et pittoresque, avec ou sans programme, qui bien souvent agitée, la été rarement avec bonne foi et sagacité. On a toujours voulu supposer que la musique soi-disant *pittoresque* avait la prétention de rivaliser avec le pinceau, qu'elle aspirait à **peindre** l'aspect des forêts, les anfractuosités des montagnes ou les méandres d'un ruisseau dans une prairie, c'était supposer gratuitement l'absurde. Il est bien évident que les choses, en tout qu'objectives, ne sont nullement du ressort de la musique et que le dernier élève paysagiste d'un coup de son crayon, reproduira plus facilement un sit, que le musicien consommé avec toutes les ressources du plus habile orchestre. Mais ces mêmes choses, en tout qu'affectant l'âme d'une certaine façon, ces choses subjectives, si je puis m'exprimer ainsi, devenues rêverie, meditation, élan, n'ont elles pas une affinité singulière avec la musique? et celle-ci ne saurait elle pas les traduire dans son mystérieux langage? De ce que l'imitation de la caille et du coucou dans la symphonie pastorale peut, à la rigueur être

taxée de puérilité, en faut-il conclure, que Beethoven à eu tort de chercher à affecter l'âme comme le ferait la vue d'un site riant, d'une contrée heureuse, d'une fête villagoise soudain troublée par un orage inattendu? Berlioz, dans la symphonie „d'Harold", ne rappelle-t-il pas fortement à l'esprit des scènes de montagnes et l'effet réligieux des cloches qui se perdent dans les détours des abruptes sentiers? En ce qui concerne la musique poétique, croit-on qu'il lui soit bien indispensable, pour exprimer les passions humaines, telles que l'amour, le désespoir, la colère, de s'aider de quelque stupide refrain de romance ou de quelque déclamatoire libretto? Mais il serait trop long de développer ici un thème qui a plus d'un rapport avec la fameuse querelle des classiques et des romantiques, querelle dans laquelle le champ-clos de la discussion n'a jamais pu être nettement délimité. Notre ami Berlioz a d'ailleurs traité cette question dans les colonnes de la „gazette musicale", et nous ne pourrions que répéter avec moins d'autorité que lui ce qu'il a si bien dit à ce sujet. Répétons le cependant encore une fois pour le parfait repos de messieurs les feuilletonistes: personne ne songe a faire de la musique aussi ridicule, que celle qu'ils ont appellée pittoresque; ce à quoi on songe, ce à quoi les hommes puissants ont songé et songeront toujours, c'est à empreindre de plus en plus la musique de poésie et à la rendre l'organe de cette partie de l'âme, qui, s'il faut en croire tous ceux qui ont fortement senti, aimé, souffert, reste innaccessible à l'analyse et se refuse à l'expression arrêtée et définie des langues humaines.

Au sujet du *concerto* sans orchestre, nous nous permettrons une petite chicane. Le titre nous semble d'abord illogique en ce sens que *concerto* signifiant précisement *réunion d'instruments concertants*, dire *concerto sans orchestre* c'est à peu près dire *groupe d'une seule figure*. De tous temps, d'ailleurs, le titre de concerto s'est appliqué exclusivement à des morceaux destinés à être exécutés en public, et qui, par cela même, exigent certaines conditions d'effet dont Mr. Sch. ne parait point s'être préoccupé. Son morceau par la coupe et la constante sévérité du style, appartient plutôt au genre „Sonata", qu'à celui de „concerto". En établissement cette distinction, notre intention n'est pas d'assigner à chaque genre de composition une coupe spéciale et invariable. Jadis un concerto devait nécessairement se diviser en trois morceaux: le premier avec trois solos, entrecoupés par les tutti,

l'adagio, puis le rondo. Field, dans son dernier concerto a placé l'adagio en guise de second solo, Moscheles „concerto fantastique" a réuni les trois morceaux en un seul, Weber en premier lieu et Mendelssohn ensuite, sans parler du 2me concerto de Mr. Herz, avaient déjà essayée d'une coupe analogue; enfin de tous côtés la liberté produit l'extension et la diversité dans la forme, ce qui est à coup sûr un progrès, aussi n'est ce pas sur ce point que porte notre observation. Mais en musique comme en littérature il y aura deux grandes divisions: les choses écrites ou composées pour la représentation ou l'exécution en public c'est à dire les choses d'un sens clair d'une expression brillante, d'une allure large, puis les oeuvres intimes, d'une inspiration plus solitaire, où la fantaisie domine, qui sont de nature à n'être appréciées que du petit nombre. Le concerto de Mr. Sch. appartient complétement à cette dernière classe. C'est donc un tort, suivant nous, de lui donner un titre qui semple appeler un auditoire nombreux et promettre un éclat que l'on y chercherait en vain. Mais à cette querelle d'Allemand se bornera notre critique, car le morceau en lui même, considéré comme „Sonate", est une oeuvre riche et puissante. Le début et le chant du premier „Allegro" sont magnifiques; dans la conduite nous retrouvons les mêmes qualités du style que nous avons déjà admirées ailleurs. La finale surtout, sorte de toccata six seize, est un morceau extrêmement intéressant par ses combinaisons harmoniques, dont l'étrangeté pourrait néanmoins un peu choquer l'oreille, sans l'excessive rapidité du mouvement. Nous terminerons cette insuffisante esquisse en exprimant à Mr. Sch. le désir qu'il fasse bientôt connaître à la France celles de ces productions qui sont encore restées exclusivement germaniques. Les jeunes pianistes se fortifieraient à son exemple dans un système de composition, qui rencontre beaucoup d'opposition parmi nous, et qui pourtant aujourd'hui est le seul qui porte en lui des germes de durée; ceux qui aiment l'art se réjouiraient de ce nouvel espoir d'avenir et se tourneraient avec plus de confiance encore vers le pays qui nous a envoyé en ces derniers temps, des hommes tels que: Weber, Schubert, Meyerbeer.

Liszt.

F.

Auszug aus einem Briefe Franz Liszts.

— — „In Leipzig verkehrte ich mit Schumann tagtäglich (zu Anfang des Jahres 1840 nämlich)[1] und tagelang — und mein Verständnis seiner Werke wurde dadurch ein noch vertrauteres und innigeres. Seit meinem ersten Bekanntwerden mit seinen Kompositionen spielte ich in den Privatzirkeln Mailands, Wiens usw. mehrere davon, ohne aber zu vermögen, die Zuhörer dafür zu gewinnen. Sie lagen glücklicherweise der damalig absolut täuschenden flachen Geschmacksrichtung viel zu ferne, um daß man sie in den banalen Kreis des Beifalls hätte hineinzwingen können. Dem Publikum schmeckten sie nicht, und die meisten Klavierspieler verstanden sie nicht. Selbst in Leipzig, wo ich in meinem zweiten Konzert im Gewandhaus den Karneval vortrug, gelang es mir nicht, den mir gewöhnlich zukommenden Applaus zu erringen. Die Musiker nebst denen, die als Musikverständige galten, hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu dicke Maske über die Ohren, um diesen reizenden, schmuckvollen, in künstlerischer Phantasie so mannigfaltig und harmonisch gegliederten Karneval zu erfassen. Späterhin zweifle ich nicht, daß dies Werk in der allgemeinen Anerkennung seinen natürlichen Platz zur Seite der 33 Variationen über einen Diabellischen Walzer von Beethoven (denen er meiner Meinung nach sogar an melodischer Erfindung und Prägnanz voransteht) behaupten wird. Das mehrmalige Mißlingen meiner Vorträge von Schumannschen Kompositionen, sowohl in kleineren Zirkeln als auch öffentlich, entmutigten mich, dieselben in meinen so rasch aufeinander folgenden Konzertprogrammen — die ich teils aus Zeitmangel, teils aus Nachlässigkeit und Überdruß meiner klavierspielerischen „Glanzperiode" nur in äußerst seltenen Fällen selbst angab und bald diesem bald jenem zur beliebigen Wahl überließ — aufzunehmen und festzuhalten. Das war ein Fehler, den ich später erkannt und wahrhaft bereut habe, als ich einsehen gelernt hatte, daß für den Künstler, der dieses Namens würdig sein will, die Gefahr, dem Publikum zu mißfallen, eine weit geringere ist, als die, sich durch dessen Launen bestimmen zu lassen — und dieser Gefahr bleibt jeder ausübende Künstler insbesondere preisgegeben, wenn er nicht ent-

[1] Vergl. S. 269.

schieden und prinzipiell den Mut faßt, für seine Überzeugung ernstlich und konsequent einzustehen und die von ihm als die besseren erkannten Sachen vorzuführen, mag es den Leuten gefallen oder nicht.

Gleichviel also, in welchem Grade meine Zaghaftigkeit in betreff Schumanns Klavierkompositionen durch den alles beherrschenden Tagesgeschmack vielleicht zu entschuldigen wäre, habe ich, ohne es zu vermeinen, dadurch ein schlechtes Beispiel gegeben, welches ich kaum wieder gut zu machen imstande bin. Der Strom der Angewohnheit und die Sklaverei des Künstlers, der zur Erhaltung und Verbesserung seiner Existenz und seines Renommees auf den Zuspruch und den Applaus der Menge angewiesen, ist so bändigend, daß es selbst den besser Gesinnten und Mutigsten, unter welche ich den Stolz habe, mich zu rechnen, äußerst schwierig wird, ihr besseres Ich vor allen den lüsternen, verworrenen und, trotz ihrer großen Zahl, unzurechnungsfähigen Wir zu wahren.

Verzeichnis der Werke Schumanns.

I. Klavierkompositionen.

1. Für Klavier zu zwei Händen.

II. Klavierkompositionen mit Orchesterbegleitung.

III. Kompositionen für Streichinstrumente.

IV. Konzertstücke für verschiedene Instrumente und Orchester.

V. Orchesterkompositionen.

VI. Orgelkompositionen.

VII. Gesangskompositionen.

1. Gesangskompositionen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

2. Gesangskompositionen für zwei und mehrere Stimmen mit Klavierbegleitung.

3. Gesangskompositionen mit Instrumentalbegleitung oder ganzem Orchester.

[1] Diese Gesänge wurden 1852 komponiert.
[2] Diese Lieder entstanden im Jahre 1853.

VIII. Kompositionen mit Deklamation.

IX. Kompositionen ohne Opuszahl.

[1] Die in op. 145 und 146 enthaltenen Gesänge wurden 1849 komponiert. Vergl. die Anm. S. 411 sowie S. 464.

[2] Entstand im Jahre 1840.

101 - 3

296 - 313

455 - 459


Digitized by Google



